Д. М. КАБАЛЕВСКИЙ

ПРО ТРЕХ КИТОВ И ПРО МНОГОЕ ДРУГОЕ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книжка о музыке для среднего и старшего возраста.

-
- Дмитрий Кабалевский
  -
  - ДЛЯ КОГО Я НАПИСАЛ ЭТУ КНИЖКУ И ДЛЯ ЧЕГО ОНА НАПИСАНА?
    - Начните эту книжку сами
    - Удручающая тишина пустого зала
    - Слушатель думает о футболе
    - В каждом — частица Бетховена
- Часть первая
  -
  - НА ЧЕМ ДЕРЖИТСЯ МУЗЫКА?
    -
    - Киты выдуманные и киты настоящие
    - Вот они — три настоящих кита
  - КИТЫ ВТОРГАЮТСЯ В НАШУ ЖИЗНЬ
    -
    - В мире игрушек
    - От колыбельной песни до траурного марша
    - Музыка становится частицей жизни
  - «Я ТЕРПЕТЬ НЕ МОГУ МУЗЫКУ!..»
    -
    - Юный «музыконенавистник»
    - Нельзя любить то, чего не знаешь
  - МОСТИКИ, ПО КОТОРЫМ ЛЕГЧЕ ВОЙТИ В БОЛЬШОЙ МИР МУЗЫКИ
    -
    - Почему ребята не спрашивают, как научиться читать, любить и понимать книги?
    - А теперь — вопросительные знаки…
  - КУДА ПОВЕДЕТ НАС ПЕСНЯ?
    -
    - «Сезам, откройся!»
    - Живая вода
    - «Народ сочиняет музыку, мы, композиторы, только аранжируем ее»
    - Прислушайтесь к голосам революции
    - Великое посрамление царя Додона
    - Теперь войдем в зал для камерной музыки

        - Песни звучат повсюду, даже там, где их нет
    - КУДА ПОВЕДЕТ НАС ТАНЕЦ?
        -
        - Танцующий скрипач
        - На уроке в музыкальной школе
        - Почти триста вальсов
        - А теперь уже не триста, а почти пятьсот
        - Танцы перестают быть просто танцами
        - Заглянем в музыкальный театр
    - КУДА ЖЕ ПОВЕДЕТ НАС МАРШ?
        -
        - Турецкий барабан и погребальный колокол
        - Опять в музыкальном театре
        - А куда теперь?
    - КИТЫ ВСТРЕЧАЮТСЯ ВМЕСТЕ
        -
        - Король маршей
        - Чудо-танец
        - Сказка про храброго пионера
        - Страшные песни и пляски
        - А теперь наконец об опере
- Часть вторая
    -
    - ЧЕЛОВЕК ПОЮЩИЙ И ЧЕЛОВЕК ГОВОРЯЩИЙ
        -
        - Казнить или миловать?
        - «Вот идеал, к которому я стремлюсь…»
        - Письмо Лизы и встреча с настоящим человеком
        - Первый поезд и болтунья
        - Надгробное слово
    - МОЖЕТ ЛИ МУЗЫКА ЧТО-НИБУДЬ ИЗОБРАЖАТЬ?
        -
        - Летняя гроза
        - Гром революции
        - «Полюшко-поле»
        - Счастливый полет
        - Всё в движении
        - «Упрямец» и «Баба-яга»
        - Солнечный удар
    - МОЖЕМ ЛИ МЫ УВИДЕТЬ МУЗЫКУ И УСЛЫШАТЬ ЖИВОПИСЬ?
        -
        - Могучие трубачи
        - Музыка бури и симфония смеха

- Песни русской природы
- Цветные звуки
- Литовский Христофор Колумб
- Рассвет на Руси
- Поля, нарисованные музыкой

○ МОГУТ ЛИ МУЗЫКА И ЛИТЕРАТУРА ЖИТЬ ДРУГ БЕЗ ДРУГА?

-
- Что важнее в песне — музыка или слова?
- Когда песенные стихи живут без музыки?
- Новая жизнь песенной мелодии
- Детище революции
- Крылья песни
- Что стало бы с музыкой, если бы не было литературы?
- А что случилось бы с литературой, если бы не было музыки?
- Родные сестры

○ ОБЯЗАТЕЛЬНО ЛИ НАДО ЧТО-НИБУДЬ ПРЕДСТАВЛЯТЬ СЕБЕ, КОГДА СЛУШАЕШЬ МУЗЫКУ?

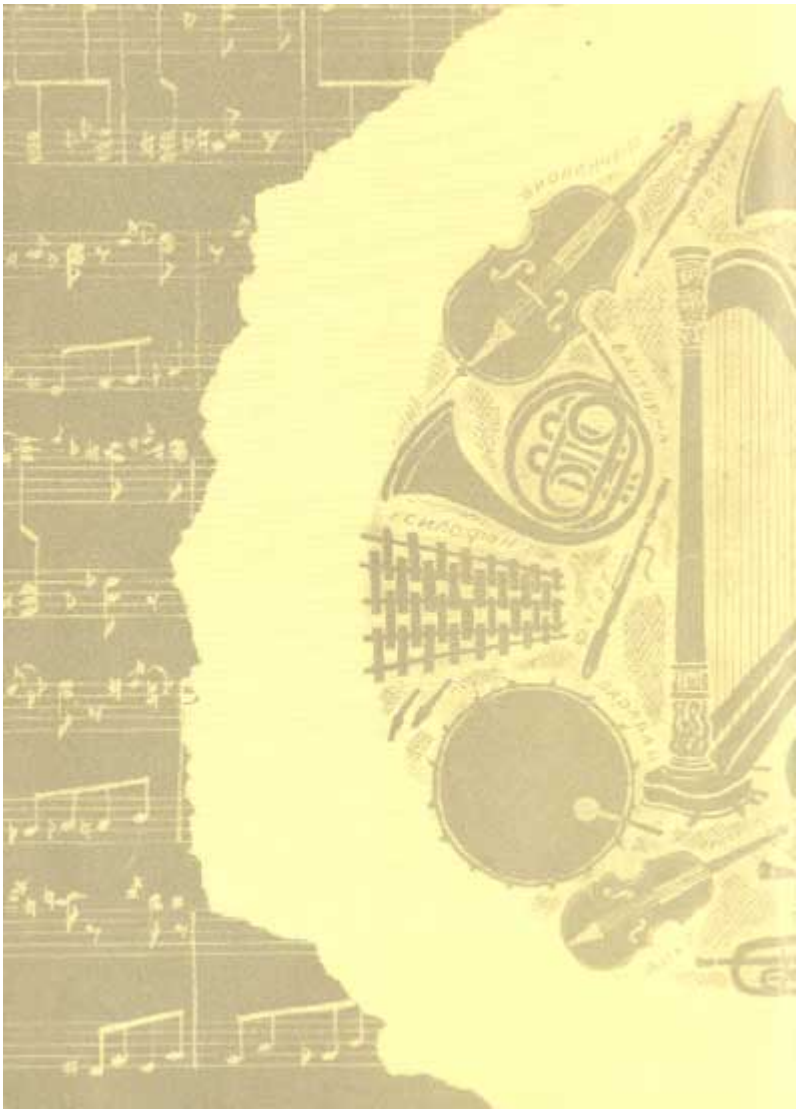
-
- «Веселая. Грустная»
- Буря и покой
- Чувство и мысль
- Героическая симфония
- Два «Острова»
- «Ромео и Джульетта»
- «Лунная соната»
- Что такое хорошо, а что такое плохо?

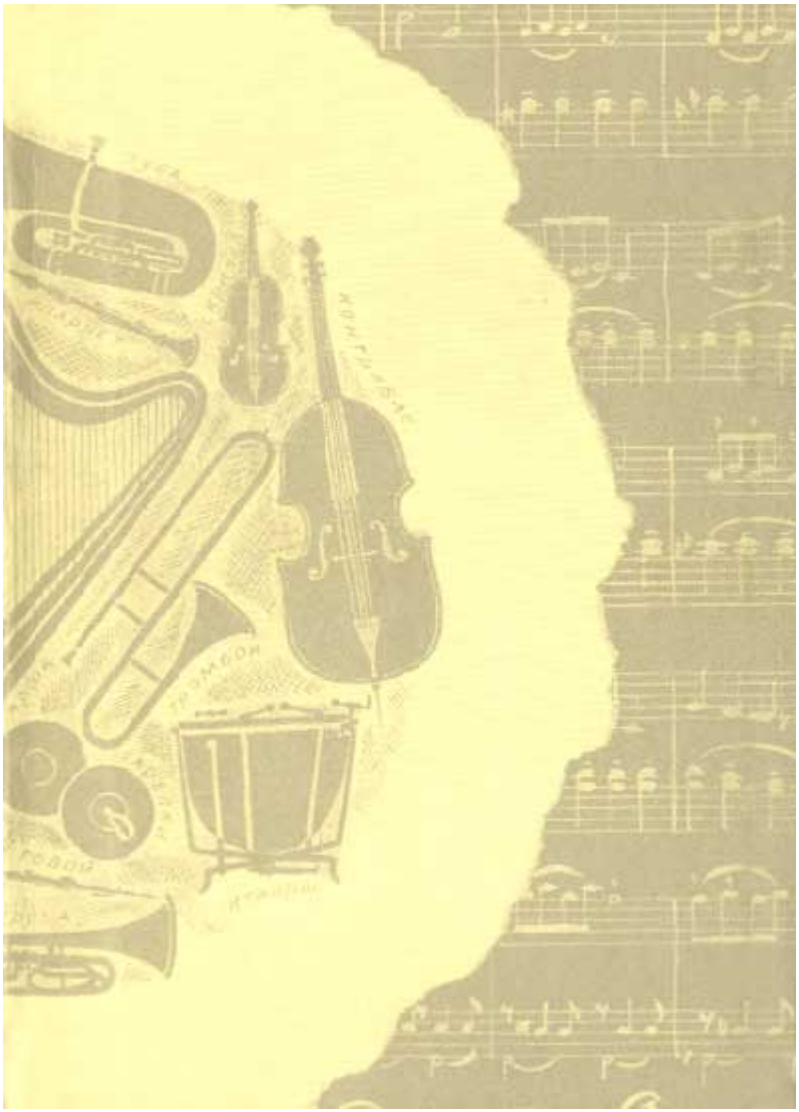
○ О МУЗЫКЕ «ЛЕГКОЙ» И МУЗЫКЕ «СЕРЬЕЗНОЙ»

-
- Две ошибки
- «Антон Иванович сердится»
- «Кофейная кантата»
- Делу время, потехе час

○ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

-





Дмитрий Борисович Кабалевский

Дмитрий Кабалевский
ПРО ТРЕХ КИТОВ И ПРО МНОГОЕ ДРУГОЕ

Моим детям и внукам

ДЛЯ КОГО Я НАПИСАЛ ЭТУ КНИЖКУ И ДЛЯ ЧЕГО ОНА НАПИСАНА?

Начните эту книжку сами

Я хочу, чтобы писать эту книжку начали вы сами, мои юные читатели. Пусть с первых ее страниц прозвучат ваши собственные слова—слова, с которыми вы обращались ко мне в своих письмах. Для всех, конечно, места не хватит. Но ведь и я тоже напишу в книжке далеко не все, что хотел бы написать, а только то, что в ней уместится.

Ну, не будем терять дорогого времени. Начинайте! Кто первый?

Людмила П., ученица средней школы города Северска Краснодарского края:

> «Я очень хочу понимать музыку. Хочу, чтобы она волновала меня до глубины души, чтобы вызывала во мне различные чувства. Иногда так и бывает: когда я слушаю увертюру к опере Бизе «Кармен», то чувствую, что в меня вселяется радость, бодрость и мне хочется сделать что-то необычное».

Нина К., ученица 24-й средней школы города Ульяновска:

> «Мне хочется, чтобы музыка стала в моей жизни такой же необходимостью, как и книги, без которых я просто не знаю, как жить. Но как это сделать? Научите, пожалуйста!»

Теперь целая компания — ученики 3-го класса средней школы поселка Никольское на Сахалине:

> «Мы живем в поселке. У нас нет Дома пионеров, театров, музеев. Мы не видали больших городов. Но мы тоже любим музыку. Разучиваем песни по радио. Хотим знать и понимать музыку. Помогите нам в этом».

А вот школьник из города Рубцовска Алтайского края Виктор К.:

> «Я учусь в 9-м классе, и мне стыдно, что я не могу понять и любить музыку великих композиторов. Но что я

могу сделать, если я ее нигде не изучал и не слушал. В нашем городе нет ни оперных, ни балетных театров. А я хочу понимать и любить симфонии, оперы. Я хочу отличать настоящую музыку от плохой, наслаждаться Моцартом и Чайковским, понимать камерную музыку… Пожалуйста, помогите мне…»

Теперь девятилетний Леня К., ученик 2-го класса одной из московских школ:

«Когда я слушаю Бетховена, то я очень волнуюсь и бываю очень счастлив… Я хочу знать музыку и понимать ее…»

Вот ученики 6-го класса школы-интерната № 12 города Гулистана:

«Мы живем в отдаленном районе бывшей Голодной степи, то есть на целине… Музыку мы очень любим, хотим больше знать ее и понимать. Помогите нам…»

А вот пионеры 3-го отряда железнодорожного детдома станицы Пролетарская Ростовской области:

«Живем мы в станице, в детдоме. Тех удовольствий и возможностей, которые имеют дети городов, у нас нет. Но мы не скучаем, а стараемся восполнить пробелы. Решили даже создать у себя «Пионерскую филармонию». Помогите советом — с чего начать».

Не раз получал я такие же письма-вопросы от пермских ребят. «Очень хотелось бы узнать о том, как нужно понимать балетную музыку, музыку танца», — писали мне ребята из пермского детского санатория «Подснежник». А пятиклассники из колхоза «Россия» (село Култаево Пермской области) задали вдруг такой вопрос: «Почему скрипичный ключ называется скрипичным?» Много разных интересных вопросов всегда находил я в письмах ребят из музыкального кружка рабочего поселка Кын Лысьвенского района Пермской области.

И, наконец, пишут артековские пионеры:

«Может ли композитор изображать в своей музыке что-нибудь определенное, как это делает в своих картинах художник?» и «Можно ли научиться понимать серьезную музыку или для этого надо быть специалистом-музыкантом?»

Пожалуй, на этом можно и остановиться. С каждым годом все больше и больше получаю я писем с такими же или похожими на эти словами, с такими же вопросами, с такими же просьбами помочь.

Я люблю эти письма, написанные на тетрадных листках, в конвертах с почтовыми штемпелями маленьких поселков, далеких деревень и больших городов. Люблю потому, что каждое из этих писем — добрая весть о том, что вы взрослеете, становитесь любознательными, пристально всматриваетесь и вслушиваетесь в окружающий вас мир, хотите все понять, все объяснить, на все посмотреть своим взглядом, найти свою точку зрения. И музыку тоже хотите понять, объяснить, научиться слушать и понимать ее так же, как уже умеете читать и понимать хорошие книги.

Эти письма как живые нити связывают нас с вами невидимой, но крепкой дружбой. Основа этой дружбы очень проста: вы знаете, что мы, взрослые, обязательно ответим или, во всяком случае, постараемся ответить на ваши вопросы, и поэтому верите нам. А мы знаем, что вы задаете эти вопросы не из праздного любопытства, а с полной серьезностью, поэтому тоже верим вам.

Отвечать на каждое письмо отдельно становится все труднее и труднее: писем много, отвечать надо подробно. Представляете себе, сколько времени на это уходит? А кроме того, вы часто задаете такие вопросы, что ответы на них, я уверен, интересно и полезно будет прочитать не только вам самим, но и многим другим ребятам, которые так же, как и вы, тянутся к искусству, к музыке. А ведь число таких ребят все растет и растет…

Вот я и решил в ответ на ваши письма, на ваши вопросы написать эту книжку. Выходит, что «виновниками» ее появления на свет оказались вы сами!

К вам теперь я и обращаюсь со страниц этой книжки. И очень хочу, чтобы вы прочитали ее так же внимательно, как я всегда читаю ваши письма.

Читайте ее не спеша. Лучше понемногу — хотя бы по одной главке в день, — но только вдумчиво, внимательно.

Удручающая тишина пустого зала

Если я спрошу вас, с чего начинается музыка, вы наверняка ответите мне: с музыкального произведения, с того, кто музыку сочиняет, то есть с КОМПОЗИТОРА. И вы будете правы: если нет музыкального произведения, кем-то сочиненного, то о какой же музыке вообще может идти речь!

Но теперь подумайте: если даже самый замечательный композитор написал самое замечательное произведение, но

произведение это лежит у него в ящике стола или в портфеле, получилась ли музыка как живое искусство?

Ну разумеется, не получилась!

Кто придет на помощь композитору? Кто станет в один ряд с ним? Не сомневаюсь, что все вы ответите без колебаний: ИСПОЛНИТЕЛЬ. Конечно, исполнитель — певец или пианист, скрипач или баянист, или даже целый хор, или большой симфонический оркестр.

Теперь музыкальное произведение не только написано, но и исполнено. И даже допустим, что исполнено прекрасно. Получилось теперь настоящее, живое искусство?

Кто-то думает, что получилось. Да?

А ну-ка, представим себе такую картину. На концертную эстраду вышел пианист и что-то заиграл. А в зале сидит… один человек. Это композитор, автор звучащей с эстрады музыки. Пианист кончил играть. Он шумно аплодирует и кричит: «Автора! Автора!» Автор поднимается на эстраду. Они пожимают друг другу руки, радуются общему успеху, желают друг другу новых творческих удач…

А кругом удручающая тишина пустого зала…

Какая ужасная картина получилась, не правда ли? Не только смешная, но действительно ужасная! И нам совершенно ясно почему. Ведь музыка существует не для тех, кто ее сочиняет и исполняет, хотя и для них, конечно, тоже. Если бы композитор и исполнитель занимались музыкой только для себя, это было бы так же невероятно, как если бы врач лечил всю жизнь только свои собственные болезни, а художник писал картины только для своей комнаты, всю жизнь перевешивая их с одной стены на другую.

Для того чтобы музыка стала настоящим живым искусством, мало композитора и исполнителя — в один ряд с ними должен встать СЛУШАТЕЛЬ! И роль слушателя в музыке тоже очень велика, гораздо больше, чем вы привыкли думать.

Слушатель думает о футболе

Вот представьте себе еще одну картину. Опять с концертной эстрады звучит прекрасная музыка. А в зале уже нет ни одного свободного места — сотни, может быть, тысячи людей пришли сюда послушать эту музыку. После бурных аккордов пианист на мгновение смолк, потом чуть склонился над клавиатурой, и под его пальцами вдруг родилась тихая и нежная мелодия, словно где-то очень далеко запели печальную протяжную песню. Все слушатели даже чуть подались вперед, боясь упустить хоть бы

один звук этой волшебной мелодии…

Впрочем, все ли?..

Что это?.. Кто-то во втором ряду, кажется, перешептывается со своим соседом… А чуть поодаль кто-то, не успев вовремя прочитать программу, шелестит сейчас ее страничками так, что заставляет других отвлечься от музыки и с удивлением повернуться в его сторону… Ну, а это уж совсем никуда не годится: в конце зала кто-то, опоздав к началу концерта и не дождавшись перерыва между номерами, вошел да еще хлопнул нечаянно откидным сиденьем кресла!..

Не то что три, а один такой «слушатель» способен свести на нет всю красоту самой прекрасной музыки, все усилия самого замечательного исполнителя, способен разрушить внимание самых лучших слушателей.

Это так же, как один фальшиво поющий певец или фальшиво играющий музыкант может погубить самый хороший хор, самый лучший оркестр…

Но сидеть в концерте молча и тихо — этого еще мало. Если ты не шепчешься со своим соседом, не шелестишь программой и не входишь с шумом в зал во время исполнения — это еще не значит, что ты хорошо слушаешь музыку. Ведь молча и тихо можно думать о чем угодно, о любых вещах, не имеющих к музыке никакого отношения.

Право же, если во время исполнения знаменитой «Аппассионаты» Бетховена ты будешь разглядывать люстру на потолке и удивляться, как такая большая и тяжелая штука висит и не падает, или никак не сможешь сосредоточиться на нежнейшей мелодии прокофьевского вальса из оперы «Война и мир», потому что все еще будешь переживать поражение, которое накануне потерпела твоя любимая футбольная команда, — никто, да и ты сам не назовешь себя хорошим слушателем.

В концертном зале, так же как и в театре, между исполнителями и слушателями устанавливаются какие-то невидимые связи, возникают какие-то особые токи, природу которых ученые когда-нибудь обязательно поймут и определят. Не зря ведь иной раз говорят так: «Зал был словно наэлектризован изумительным исполнением этой музыки!..» А от исполнителей можно такие слова услышать: «Я играл сегодня лучше, чем обычно, — уж очень хорошая была публика!..»

А вот равнодушие слушателей, примеры которого я только что приводил, любой исполнитель, любой артист чувствует всегда очень остро. И чем больше в зале таких равнодушных, невнимательных слушателей, тем труднее становится исполнителю играть, петь или дирижировать, тем хуже он

начинает это делать, тем хуже начинает казаться и сама музыка. Тут уж никакие связи не установятся, никакие токи не возникнут!..

В каждом — частица Бетховена

Настоящий, хороший композитор, сочиняя музыку, отдает ей все свои душевные силы, все свое сердце, весь свой ум. Всего себя отдает искусству и настоящий, хороший исполнитель. И слушатель, если он хочет по-настоящему услышать музыку, тоже должен отдать ей все силы своей души, сердца и ума.

Подлинно талантливый музыкант, исполняющий бетховенскую музыку, как бы перевоплощается в этот момент в Бетховена. Если он не сживется с этой музыкой так, словно сам создавал ее, ему трудно будет увлечь ею своих слушателей. Но и каждый хороший слушатель, в том числе каждый из вас, тоже сможет ощутить в себе частичку Бетховена, если будет вместе с исполнителем жить одной жизнью с этой великой музыкой. И, быть может, одно из самых чудесных свойств музыки, как и всякого искусства, состоит в том, что чем больше душевных сил мы ей отдаем, тем больше новых сил в ней черпаем. А невнимательное, незаинтересованное слушание музыки, точно так же как невнимательное, незаинтересованное чтение книг или рассматривание картин, только утомляет нас, отбирает наши силы, а взамен ровно ничего не дает, разве что вызывает пагубное заблуждение, будто бы скучно все это, непонятно…

Композитор, чтобы хорошо сочинять, должен учиться. Исполнитель, чтобы хорошо исполнять, тоже должен учиться. И слушатель, чтобы быть хорошим слушателем, тоже должен учиться. Главное, что тут требуется, — это желание, интерес, стремление узнать что-то новое, неизвестное, неизведанное.

Этой книжкой мне и хочется помочь вам стать хорошими слушателями. Ведь книги о музыке бывают разные. Одни пишутся для того, чтобы помочь будущим композиторам. Другие — будущим исполнителям. А эта пусть поможет вам, слушателям.

Часть первая
ПРО ТРЕХ КИТОВ

НА ЧЕМ ДЕРЖИТСЯ МУЗЫКА?

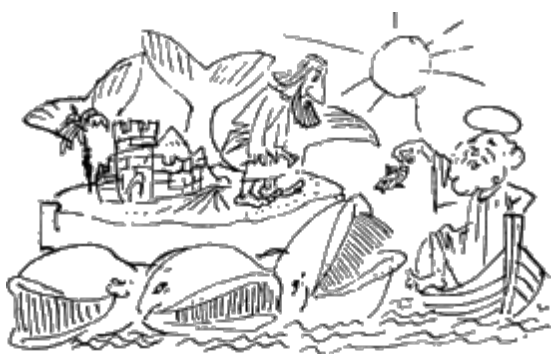
Киты выдуманные и киты настоящие

В давние-давние времена, когда едва лишь занималась заря человеческой цивилизации и культуры, люди не умели еще объяснить себе многие окружавшие их явления жизни, не могли ответить даже на такие вопросы, на которые сегодня без всякого труда ответит любой школьник.

Не могли, например, люди долго понять, как же устроена сама Земля, на которой они живут. О том, что Земля представляет собой шар и что шар этот вращается, да не только сам по себе, а еще и вокруг Солнца, — об этом люди долго не могли догадаться. А пока не догадались, придумывали разные объяснения, одно невероятнее другого.

Вот и придумали, будто Земля похожа на диск — вроде круглого щита, — со всех сторон окруженный океаном. А за океаном находится рай, и берут свое начало в этом раю будто бы четыре великие реки: Нил, Ганг, Тигр и Евфрат. И, прежде чем попасть на землю, протекают эти реки под океаном.

Но, вероятно, очень хотелось людям хоть как-то объяснить, почему же все-таки Земля, этот огромный блин или этакая гигантская тарелка, никуда, ни в какую бездну не проваливается. Ведь должна же она на чем-то держаться! И придумали, что держится Земля будто бы на спинах трех могучих китов.



Сегодня нам это кажется смешным, не правда ли? А ведь когда-то люди всерьез верили в существование этих трех китов, как верили во многие сказки и легенды, заменявшие в те давние-времена науку, настоящие знания.

«При чем же здесь музыка?» — спросите вы. И почему разговор о музыке я начал с легенды про трех китов? А потому, что, как это ни странно вам покажется, в музыке существуют свои «три кита». И существуют они на самом деле, а не как сказка, придуманная потому, что мы чего-то в музыке не понимаем или не можем чего-то в ней объяснить.

На этих «трех китах», можно сказать, почти вся музыка держится с тех незапамятных времен, когда едва лишь зарождалось это волшебное искусство звуков. Держится и в наши дни.

Что же это за киты и почему их три?

Конечно, выражение «три кита», как вы и сами уже догадались, условное, образное. Это три основные, очень важные и очень широко распространенные области, или формы, или, как мы часто их называем, три основных жанра музыки.

Знакомство с ними не отнимет у нас много времени, так как (готов поручиться!) все вы без исключения давно уже отлично с ними знакомы.

Только, прежде чем мы возобновим наше старое знакомство, по-новому углубим и укрепим его, я хочу кое о чем предупредить вас.

Дело в том, что эта книжка рассчитана не только на тех ребят, которые занимаются музыкой и знают музыкальную грамоту, но и на тех, которые этой грамоты совсем не знают и читать ноты пока еще не научились. Поэтому в книжке не будет ни одного нотного примера, хотя о музыке разговор будет идти в ней все время.

Я часто буду обращаться к вам с такими словами: «Прислушайтесь! Послушайте!» Буду спрашивать вас: «Слышите? Услышали?» А ведь музыка в это время звучать не будет. Как же вы должны эти мои слова понимать? А так, что мы можем научиться слышать музыку мысленно, слышать ее внутри себя, слышать «внутренним слухом» даже тогда, когда она в действительности не звучит.

Вот попробуйте для опыта пропеть мысленно или хотя бы только услышать какую-нибудь хорошо знакомую вам песню, например, «Орленок» композитора Белого или «Катюшу» Блантера. Можете закрыть при этом глаза — это очень помогает сосредоточиться, ни на что не отвлекаться.

Ну как, получилось? Услышали внутри себя, в своем сознании, эту песню? Я уверен, что у каждого из вас есть этот «внутренний слух», только, может быть, вы не обращали на него внимания и не старались развить его в себе.

А теперь пойдем дальше.

Вот они — три настоящих кита

Прислушайтесь, как будто кто-то поет:

Во поле березынька стоя-ла…
Во поле кудрявая стоя-ла…

Теперь постарайтесь припомнить, как всей дружиной в пионерском лагере вы пели:

Взвейтесь кострами,
Си-и-ни-и-е ночи…

И еще попробуйте услышать, будто большой хор, поддержанный оркестром, поет:

Люди мира, на минуту встаньте!..

А теперь ответьте мне на вопрос: какая это была музыка? К какой области она относится, к какой форме, к какому жанру?

Не сомневаюсь, что все вы без исключения, ни секунды не раздумывая, скажете: «Это песни».

Ну конечно, песни! Разные песни: сперва русская народная песня, потом первая песня советских пионеров — сочинили ее поэт А. Жаров и композитор С. Кайдан-Дешкин, и, наконец, песня в защиту мира «Бухенвальдский набат» — ее написали поэт А. Соболев и композитор Вано Мурадели.

Вот вы сами и назвали первого кита, имя которому — ПЕСНЯ.

И второго, я уверен, вы назовете без всякого труда. Для этого вам надо только прислушаться к музыке, которая, кроме песен, звучит на любом школьном вечере, на любой домашней вечеринке, когда вы собираетесь, чтобы отпраздновать чей-нибудь день рождения или просто чтобы отдохнуть и поразвлечься в свободный час. Эта музыка звучит даже в детском саду, пожалуй, каждый день. Тут уж вы, конечно, в один голос скажете: «Это танцевальная музыка!..»

Верно! И бывает эта музыка, так же как и песня, очень разной. Так же как веками создавали все народы мира свои песенные богатства, создавали они и богатства танцевальные.

Новые танцы приходили на смену старым. Одни были любимы нашими бабушками и дедушками, даже прабабушками и прадедушками, но и мы с вами продолжаем любить их: например, вальс и полька, гопак и лезгинка, русская и краковяк, многочисленные народные танцы-хороводы…

О других танцах мы знаем только по картинам, по книжным описаниям да по лучшим образцам музыки, сохранившей и для нас свою привлекательность. Это, например, танцы XVI, XVII и XVIII веков, такие как испанская павана, французский менуэт, английский контрданс.

И, наконец, современные танцы, довольно быстро сменяя друг друга уже на наших глазах, живут рядом со старым, но вечно юным и увлекательным вальсом.

Вот, значит, и второго кита вы сами назвали — ТАНЕЦ.

Теперь вам останется назвать третьего — это будет совсем уже несложно. Я только слегка обрисую несколько самых обычных для нашей жизни картин, а вы мысленно прислушайтесь к тому, какая музыка будет при этом звучать.

Вот физкультурники перед началом соревнования идут по стадиону в легких спортивных костюмах, с огромными, развевающимися по ветру знаменами — белыми, голубыми, зелеными, красными, — радуя зрителей изяществом своего шага, отличной выправкой, цветущим, здоровым видом…

Вот идет по улице воинская часть. Четко держат солдаты шаг. Идут как один, твердой, бодрой походкой. Впереди сверкают до зеркального блеска начищенные медные инструменты — трубы и корнеты, валторны и альты, теноры, баритоны, басы. В первом ряду, возглавляя этот яркий громогласный оркестр, шествуют музыканты с барабанами, огромным и маленьким, с ослепительно звонкими тарелками. А совсем впереди — украшенный конскими хвостами и колокольчиками бунчук, который, двигаясь перед глазами музыкантов то вверх, то вниз в такт музыке, заменяет в походе дирижерскую палочку…

А вот совсем маленькие ребятишки-дошкольники ходят по большой комнате, вооружившись красными флажками. Вид у них такой торжественный, будто они участвуют в самом «взаправдашнем» первомайском параде. А за пианино сидит их воспитательница…

Вы, конечно, уже приготовили свой ответ. Мне даже кажется, будто все вместе, по-военному четко и стройно, вы сейчас отчеканите это короткое и само по себе чеканное слово: МАРШ!

Вот они все три — ПЕСНЯ, ТАНЕЦ, МАРШ — словно выстроились перед нами в ряд, чтобы ответить на вопрос: почему же на них держится все богатейшее, многообразно развитое, прекрасное здание, именуемое музыкой? Давайте начнем вот с чего: посмотрим, как буквально на каждом шагу…

КИТЫ ВТОРГАЮТСЯ В НАШУ ЖИЗНЬ

В мире игрушек

Все три кита с давних пор проникли в нашу жизнь даже в виде разных игрушек: музыкальных шкатулок, играющих мелодичные песенки, солдатиков и зверюшек — марширующих, играющих на трубах, на барабанах, бьющих в тарелки, танцующих кукол.

Почти двести лет назад, в 1777 году, в газете «Санкт-Петербургские ведомости» было напечатано такое забавное объявление:

> «С дозволения главной полиции показываема здесь будет между Казанской церковью и Съезжей в Марковом доме прекрасная, не виданная здесь никогда механически-музыкальная машина, представляющая изрядно одетую женщину, сидящую на возвышенном пьедестале и играющую на поставленном перед нею искусно сделанном клавесине 10 отборнейших, по новому вкусу сочиненных пиес, то есть 3 менуэта, 4 арии, 2 полонеза и 1 марш. Она с превеликою скоростью выводит наитруднейшие рулады и при начатии каждой пиесы кланяется всем гостям головою. Искусившиеся в механике и вообще любители художества немало будут иметь увеселения, смотря на непринужденные движения рук, натуральный взор ее глаз и искусные повороты ее головы; все сие зрителей по справедливости в удивление привесть может. Оную машину ежедневно видеть можно с утра 9 до 10 вечера. Каждая особа платит по 50 копеек, а знатные господа сколь угодно».

Не правда ли, любопытную игрушку могли посмотреть наши прапрапрадеды за полтинник в Марковом доме? Дороговато по тем временам стоило это удовольствие. А вы обратили внимание на то, что репертуар этой удивительной «изрядно одетой

женщины» состоял из одних лишь наших китов: *песен* (4 арии), *танцев* (3 менуэта и 2 полонеза) и *марша?*

Примерно в ту же пору прославился своими тремя механическими игрушками французский мастер Воканзон. Первая его игрушка представляла собой флейтиста, который умел играть мелодии разных двенадцати *песенок.* При помощи особого приспособления он сам дул в флейту и, быстро перебирая маленькими пальчиками, то закрывал, то открывал в ней нужные отверстия.

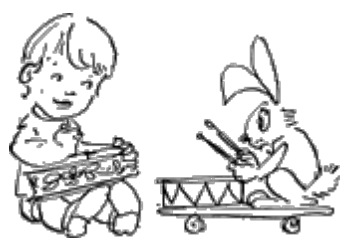
Второй игрушкой Воканзона был барабанщик. Он бил в барабан, как заправский солдат, и выбивал на нем военную дробь и ритм *марша.*

Третья знаменитая игрушка изображала утку. Утка была совсем как живая — крякала, пила воду, клевала зерна, плавала и хлопала крыльями. Похоже было на то, что она танцевала какой-то свой особый утиный *танец!*

Вот видите, знаменитое изобретение Воканзона тоже обосновалось на наших трех китах!..

А теперь я смотрю на большой книжный шкаф в своей комнате, за стеклом которого около книг пристроилось множество всяких маленьких фигурок-игрушек, собравшихся сюда из разных концов мира.

Глазами я ищу среди них игрушки музыкальные и прежде всего отмечаю: вот маленький домик, какие можно встретить в Швейцарских Альпах. Если чуть приподнять его крышу, внутри начинает работать несложный механизм, и раздаются нежные звуки прелестной швейцарской народной *песенки.*



Вот в ярких красочных нарядах мексиканские танцовщица и танцовщик. Они перелетели через океан, прежде чем попасть в мой шкаф. В них нет никаких механизмов, которые заставили бы их танцевать. Но, глядя на них, я вспоминаю темпераментную мексиканскую музыку, и мне кажется, что эти милые куколки сейчас сорвутся со своих мест и закрутятся в огневом танце.

А вот два отряда — наших советских пионеров и пионеров из Германской Демократической Республики. Почти ничто не отличает их друг от друга, кроме галстуков: у наших пионеров

галстуки алые, у немецких пионеров — синие. И впереди каждого отряда — горнисты и барабанщики. Ну конечно же, без своих музыкантов, играющих *марш,* ни один пионерский отряд обойтись не может…

Вы видите — опять три кита! Вот ведь какие крепкие позиции завоевали они даже в мире игрушек!..

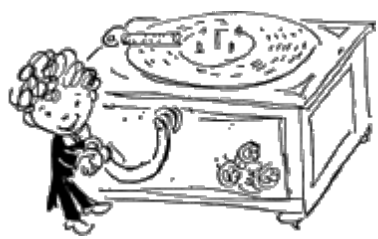
Удивительно ли, что еще глубже проникли они в жизнь человека?

От колыбельной песни до траурного марша

Появился на свет маленький человек, и сразу же зазвучали над его колыбелью тихие, сердечные напевы. Не понимает, конечно, малыш, что звучит над ним песня — хоть и с простыми, очень ласковыми словами, хоть и с простой, но очень нежной мелодией. Не понимает, а все-таки услышит, успокоится и заснет.

А чуть с четверенек приподымется, ходить научится — и сам запоет какие-то одному ему понятные «ту-ту-ту», «ля-ля-ля»… И совсем уж незаметно одна за другой войдут в его жизнь разные песенки. Сперва простенькие, вроде знаменитого серенького козлика, который жил-был у бабушки, а потом и посложней. Песенки веселые и грустные, бодрые и задумчивые, серьезные и смешные. Сперва октябрятские, потом пионерские, за ними и комсомольские. Песни о дружбе, о любви, о Родине, о всей земле, обо всем, что мы видим вокруг себя, обо всем, о чем думаем, о чем мечтаем.

И уже навсегда человек сохраняет свою привязанность к песне, не может обходиться без нее ни в радости, ни в горе.



А вместе с песней, тоже незаметно, войдет в жизнь маленького человека и танец. Будет он сперва незатейливую полечку вокруг елки танцевать со своими маленькими товарищами и подругами. А потом увлечет его школьный вальс, который он застенчиво и поначалу неумело попробует танцевать со своей одноклассницей, больше думая о том, как бы не наступить ей на ногу, чем о том, чтобы не сбиться с ритма.

А позже и к другим, новым, современным танцам начнет

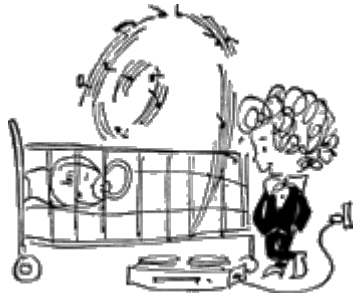
присматриваться да пробовать свои силы в каком-нибудь твисте, который не так-то просто станцевать красиво, зато так легко, зацепляя болтающимися руками за пол, уподобиться «обезьянообразному человеку». Но все равно танцевать будет, и к хорошим танцорам присматриваться будет, и к звучанию современного танцевального оркестра прислушиваться тоже обязательно будет.

Ну, и марш, разумеется, не заставит себя долго ждать. Ведь еще совсем маленькие октябрята очень любят маршировать под музыку — не меньше, чем песенки петь и пляски какие-нибудь отплясывать. А уж о пионерах и говорить нечего — горн и барабан, играющие марш, так же дороги им, как и алый галстук на груди.

С маршами — бодрыми походными, веселыми и праздничными, а порой, увы, печальными, траурными — связаны многие, очень многие события в жизни каждого человека, в жизни огромных масс людей.

Музыка становится частицей жизни

Когда мама поет своему малышу колыбельную песню, ей и в голову не приходит, что она в этот момент «занимается музыкой». Нет, она просто убаюкивает малыша. Выкупает, запеленает, накормит и начинает убаюкивать.



Немыслимо представить себе, чтобы на вопрос: «Что это вы делаете?» — она ответила: «Как — что? Музыкой занимаюсь, песни пою». Даже смешно представить себе такое, неправда ли?

И входит музыка с колыбельной песней с первых же дней в жизнь ребенка вовсе не как искусство, а как *частица самой этой жизни.*

Ну, а когда, например, вы идете на первомайскую демонстрацию и поете свои веселые праздничные песни, неужели вы думаете при этом, что «занимаетесь музыкой»? Вряд ли! Вы поете потому, что в атмосфере всеобщего подъема и веселого возбуждения у вас возникает просто внутренняя потребность петь. Такая же, как потребность смеяться, радоваться, весело перекликаться друг с другом. Ведь это же праздник! Вот вы и поете. И опять песни эти словно перестают быть музыкой и становятся просто *частицей вашей жизни.*

А когда вы собрались со своими друзьями, чтобы повеселиться, потанцевать под музыку, неужели кому-нибудь кажется при этом, что вы «занимаетесь искусством» — танцевальным и музыкальным? Разумеется, такого чудака среди вас не найдется. Вы просто веселитесь, просто развлекаетесь, просто отдыхаете. Но оказывается, что без музыки, без танца это у вас никак не получается.

И вот опять, так же как и песня, танец перестает быть лишь искусством и становится тоже *частицей вашей жизни.*

И уж тем более никому не придет в голову даже подумать, не

то что сказать, будто «музыкой занимается» военный оркестр и марширующие под его звуки солдаты. Просто под музыку легче маршировать, легче идти в ногу, да и настроение музыка эта хорошо поднимает, придает силы даже очень уставшему солдату. И снова мы видим, как музыка превращается в *частицу жизни,* перестав быть только искусством.

Вот и получается, что *песня, танец и марш так глубоко вторгаются в нашу жизнь, так тесно с ней сливаются, что зачастую они кажутся нам уже и не искусством, а просто частицами нашей жизни, такими же обычными и естественными, как и всё, из чего вообще состоит наша жизнь.*

Да и не только кажутся — так оно есть на самом деле! Песня, танец и марш непрерывно словно переходят из искусства в жизнь и из жизни возвращаются снова в искусство.

Вот шли пионеры и пели свою любимую песню — была эта песня частицей их обычной пионерской жизни. А пришли они в Дом пионеров и спели ту же самую песню с концертной эстрады для других ребят — для слушателей, сидящих в зале, — и стала эта песня уже номером музыкальной концертной программы, стала настоящим искусством.

Был военный марш в походе частью повседневного быта армии — а исполненный теми же музыкантами, только не марширующими, а сидящими на концертной эстраде перед слушателями, стал этот же марш концертным номером, стал тоже настоящим искусством.

Так бывает на каждом шагу и с песнями, и с танцевальной музыкой, и с музыкой маршевой. И именно потому, что эти три основные формы музыки так незаметно, так легко срастаются с жизнью, ни один человек не может без них обойтись. Даже тогда, когда ему кажется, что он музыку не любит.

Встретил я как-то в пионерском лагере «Артек» на берегу Черного моря одного мальчика лет двенадцати-тринадцати. Знакомясь со мной и зная при этом, что я музыкант, он ничего лучше не придумал, как сказать:

«Я ТЕРПЕТЬ НЕ МОГУ МУЗЫКУ!..»

Юный «музыконенавистник»

Приятное начало для разговора с музыкантом, не правда ли? Очень меня этот мальчик заинтересовал — не так уж часто встречаются у нас сейчас такие откровенные «музыконенавистники». И захотелось мне понаблюдать за ним, посмотреть, как он будет себя чувствовать в этом лагере, жизнь которого без музыки даже и представить себе невозможно.

Увидел я его на второй или третий день после нашего знакомства.

Иду утром через костровую площадку, где обычно в это время ребята делают зарядку. Вижу — на площадке какое-то замешательство. Зарядка прекратилась. Вокруг руководителя в кружок ребята собрались, и спор какой-то идет. Подошел поближе. Смотрю: в центре тот самый, который «музыку терпеть не может», ожесточенно что-то пытается доказать, на чем-то горячо настаивает. Оказывается, он зарядку делать отказался. И знаете, почему? Не пришел баянист, а без музыки он, видите ли, зарядку делать не хочет! Вот ведь до чего он «терпеть музыку не может»!..

А еще через несколько дней я его снова встретил. И опять на той же костровой площадке, но уже не утром, а вечером. Посмотрели ребята какой-то фильм, а потом — благо до горна ко сну целый час оставался — танцевать начали. Баянист на месте, играет хорошо, музыка через усилитель звучит, как целый оркестр. Словом, все в порядке.

И вот я вижу, как под музыку лирического вальса в паре со славной девочкой плавно кружится мой новый приятель. Смотрю на него и радуюсь: танцует ритмично, даже музыкально и, судя по довольной улыбке на лице его юной партнерши, на ноги ей не наступает.

Вот ведь как он «терпеть не может музыку»!..

Кончились танцы. Мы столкнулись с ним, как говорится,

носом к носу.

— Любишь танцевать?

— А что, разве это плохо?

— Да нет, даже очень хорошо… Молодец!..

А на следующий день на тропинке, ведущей к морю, я встретился со всем его отрядом. Ребята шли купаться и пели одну из любимых своих артековских песен. Мой приятель пел вместе со всеми. И мне даже показалось, что пел увлеченнее, можно сказать — азартнее, чем многие другие его товарищи.

Вот ведь что может случиться с человеком, который «терпеть не может музыку»!..

В чем же тут дело? Как вы думаете, почему этот мальчик сказал мне такие слова, которые и повторять больше не хочется?

Нельзя любить то, чего не знаешь

Во-первых, когда наш юный «музыконенавистник» делал зарядку под маршевую музыку, танцевал лирический вальс и пел песню, ему и в голову не приходило, что он «занимается музыкой». Он просто пел, просто маршировал, просто танцевал. Словом, довольно прочно опирался на трех китов… И было все это для него так же обычно и естественно, как и то, что он просто ходил или бегал, просто дышал, ел, спал…

А во-вторых, как он мне потом сам чистосердечно признался, кроме песни, марша и танца, с которыми часто сталкивался в повседневной жизни, никакой другой музыки он толком и не знал. Слышал, правда, и другую — по радио, на грампластинках, да никогда в нее не вслушивался. И слова о музыке слышал и даже читал, но никогда в них не вчитывался и не вдумывался. Вот и получилось, что музыки он почти вовсе не знает. А разве можно любить то, чего не знаешь?

Но вот заставьте такого паренька хоть несколько дней прожить на свете, если бы вдруг исчезла из нашей жизни музыка. Совсем исчезла: не зазвучала бы она ни в концертных залах, ни на улицах, ни в оперных театрах, ни по радио, ни с экранов кинотеатров, ни в пионерских лагерях, не звучала бы даже такая музыка, с которой этот паренек чаще всего встречался в своей жизни, — простая песня, несложная музыка для танцев, обычные марши.

Да он и дня не прожил бы в такой страшной и унылой тишине!..

Он сразу же почувствовал бы, что с исчезновением музыки жизнь стала бедной, словно обворовали ее, украли у нее что-то очень дорогое и важное, очень нужное всем людям. Вот тогда бы он понял, как много терял раньше, проходя мимо музыки, просто не замечая ее!

Вот почему, прежде чем говорить: «Я не люблю музыку» — а так если и не говорят вслух, то все же думают еще многие ребята, — надо спросить самого себя: «А знаю ли я музыку? Знаю ли я ее хоть приблизительно так, как знаю литературу?» И ответить на этот вопрос надо честно, очень правдиво.

Так, кстати, и поступает сейчас огромное количество ребят. Разве не об этом говорят те их вопросы, с которых началась эта книжка?

А вопросы эти, хоть и задаются они очень по-разному, сводятся, в общем, к одному: как узнать музыку, как научиться слушать ее и понимать?

Ответить на эти вопросы не так-то легко, как это, может быть, кажется тем, кто их задает. Но трудно — не значит невозможно. Попробуем!

Теперь нам будет уже легче, потому что мы хорошо знакомы с тремя китами. У нас есть надежная, прочная опора. И не только опора. Мы сейчас убедимся в том, что песня, танец и марш представляют собой также и…

МОСТИКИ, ПО КОТОРЫМ ЛЕГЧЕ ВОЙТИ В БОЛЬШОЙ МИР МУЗЫКИ

Почему ребята не спрашивают, как научиться читать, любить и понимать книги?

Все мы любим читать книги и начали читать их очень рано. Я уверен, что даже самый памятливый из вас и то не сможет припомнить названия и авторов всех книг, которые успел прочитать еще до того, как поступил в первый класс школы.

И это неудивительно. Задолго до того, как научимся читать, мы уже слышим великое множество маленьких прибауток, стишков и сказок, которые читают нам наши мамы и папы, бабушки и дедушки, старшие братья и сестры, которые слышим в детских садах от воспитателей. Мы слушаем, запоминаем наизусть и сами уже начинаем повторять много раз слышанные строчки. Мы даже запоминаем по картинкам, а то и просто каким-то детским чутьем, на какой странице что напечатано.

И кто из нас в свое время не вызывал улыбку взрослых, когда, держа на коленях книгу, мы захлебывающимся от восторга голосом произносили вслух все, что в ней напечатано, листая при этом вовремя нужную страницу! Уж очень хотелось поскорей самим научиться читать!..

Ведь даже самые маленькие сказки знакомили нас с гораздо более широким миром, чем тот, который мы могли тогда видеть своими глазами. Из этих сказок мы узнавали, что существуют на свете храбрые герои и жалкие трусы, благородные рыцари и Дивной красоты замарашки, узнавали, что есть в мире любовь и ненависть, есть красота и уродство, есть неудержимый смех и печальные слезы, есть не только жизнь, но и смерть… И пусть многого мы в ту пору еще не могли понять — все это было так интересно, так увлекательно! Как же не стремиться к книге, как же не стараться самому научиться читать ее?!

Постепенно на смену народным сказкам приходят чудесные сказки Пушкина, «Конек-горбунок» Ершова, талантливые, умные,

увлекательные книжки Самуила Яковлевича Маршака и Корнея Ивановича Чуковского, то веселые, то серьезные, всегда мудрые стихи Владимира Маяковского. Здесь же обязательно мы встретим стихи Сергея Михалкова и Агнии Барто, «Швамбранию» Льва Кассиля, «Незнайку» Николая Носова. А дальше идут книжки «повзрослее»: «Тимур и его команда» Аркадия Гайдара, «Белеет парус одинокий» Валентина Катаева, «Молодая гвардия» Александра Фадеева, «Как закалялась сталь» Николая Островского…

Много, очень много замечательных книг, написанных советскими писателями, год за годом входят в жизнь детворы, девушек и юношей.

А рядом с ними идут книги писателей других стран и народов — Марка Твена, Киплинга, Джека Лондона, Диккенса, Уэллса и, конечно, наших великих русских классиков — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Чехова, Горького… Да всех и не перечислишь!

Так, шаг за шагом, от малюсенькой шутки-прибаутки вроде бессмертной «козы рогатой», которая своими веселыми бодливыми рогами радовала и продолжает радовать несметное количество малышей, мы постепенно добираемся до самых больших и самых сложных произведений литературы — до трагедий Шекспира и величественной эпопеи Льва Толстого «Война и мир», до романов Шолохова и Федина, до поэм Маяковского и Твардовского.

В сердце наше и в сознание входят многие замечательные писатели, поэты и драматурги. Они словно берут своеобразное «духовное шефство» над нами с самых первых наших шагов, помогают нам разобраться в окружающей жизни, понять, что в этой жизни хорошо, а что в ней плохо, учат нас думать и чувствовать, учат помогать друзьям и бороться с врагами, любить свою Родину и с уважением относиться ко всем другим народам мира.

Словом, хорошие книги помогают нам вырасти настоящими людьми, становятся нашими мудрыми помощниками и верными друзьями.

Удивительно ли, что, встретившись с таким другом и помощником в самом раннем детстве, мы не можем расстаться с ним до последних дней своей жизни!

Вот почему ребята никогда не спрашивают: «Как научиться читать, любить и понимать хорошую, серьезную книгу?»

А теперь — вопросительные знаки…

А вот про музыку такой вопрос задают часто. И удивляться тут нечему. Ведь история про мальчика, который «терпеть не может музыку», показала нам, что часто еще все музыкальные богатства ребят состоят лишь из простых песенок, простых танцев и простых маршей. А дальше начинаются сплошные вопросительные знаки.

Бах — вопросительный знак. Моцарт — вопросительный знак. Бетховен — вопросительный знак. Верди — вопросительный знак. Глинка — вопросительный знак. Мусоргский — вопросительный знак…

А ведь как это обидно — прожить всю жизнь, так и не ответив себе на эти вопросы. Прожить жизнь, так и не поняв, почему же множество людей во всем мире на протяжении столетий восхищаются музыкой этих композиторов, преклоняются перед их величием, называют их титанами и ставят им памятники наряду с величайшими писателями, учеными, полководцами и политическими деятелями!..

И это не просто обидно. Если б только обидно — было бы еще, как говорится, полбеды. Но ведь музыка не только доставляет нам удовольствие. Она очень многому учит нас. Она, так же как и книга, делает нас лучше, умнее, добрее…

Литература состоит не только из коротких стихов и маленьких рассказов, не только из сказок, прибауток и поговорок. Точно так же большой мир музыки состоит не только из песен, танцев и маршей. Конечно, и в этих простейших формах создано великое множество замечательных и даже гениальных сочинений.

В первую очередь это относится к народной песне.

На протяжении многих веков народы мира творили свои песни, творили их как дивную летопись своей жизни, оставляя в ней след всего, чем жили, — след своих радостей и печалей, своего труда и борьбы за лучшую долю, своих обрядов и игр, след своих воспоминаний о прошлом и мечтаний о будущем. А вместе с песнями, наполненные тем же жизненным содержанием, рождались и народные танцы — красочные и разнообразные, как

сама народная жизнь.

А потом в один ряд с безвестными творцами из народа встали композиторы, сделавшие сочинение музыки своей профессией, делом всей своей жизни. И не было среди них, кажется, такого, кто не сочинил ни одной песни, ни одного танца, ни одного марша.

Можно ли удивляться тому, что уже одни эти простейшие формы музыки составляют богатейшую сокровищницу, вмещающую столько национальных музыкальных языков, сколько их существует на земле, столько человеческих дум и чувств, сколько способен родить их ум человека, сколько может вместить их сердце человека.

И все же тот, кто остановится в своем знакомстве с музыкой только на песне, танце и марше, будет подобен человеку, лишь приоткрывшему великолепную решетку ворот, ведущих в прекрасный волшебный сад, но не сделавшему дальше ни одного шага и за всю свою жизнь так и не узнавшему, что же там дальше в этом саду находится и почему люди, побывавшие в глубине сада и вновь стремящиеся туда попасть, рассказывают о виденном с таким упоением и восторгом.

Это было бы похоже на то, что, просмотрев лишь пролог пьесы, мы покидали бы театр; прочитав лишь первую главу, закрывали бы книгу; едва поднявшись на предгорье, прекращали бы восхождение к вершине…

Если вы любите слушать и петь песни — это очень хорошо. Если любите под музыку танцевать — тоже хорошо. Если чувствуете, что в поход идти под музыку лучше, чем без нее, — и это хорошо. Хорошо уже потому, что это говорит о вашей готовности понять и оценить красоту музыки, говорит о ее месте в вашей жизни, о том, что вы знаете, по каким мостикам пойдете дальше в большой чудесный мир музыки! Вот туда мы теперь и отправимся.

Ведь если кто-то проживет свою жизнь, так и не познав всей красоты и богатства музыки Баха и Моцарта, Бетховена и Шопена, Чайковского и Мусоргского, — не станут от этого меньше ни Бах, ни Моцарт, ни Бетховен, ни Шопен, ни Чайковский, ни Мусоргский. Они останутся такими же великими и могучими.

А вот тот, кто пройдет мимо них и не прикоснется к их искусству, потеряет много, очень много…

Пусть этого не случится ни с кем из вас!

Посмотрим же…

КУДА ПОВЕДЕТ НАС ПЕСНЯ?

«Сезам, откройся!»

«Сезам, откройся!» — слова эти, придуманные сказочниками Древнего Востока, были наделены ими волшебной силой. Для героев их сказок эти два слова стали заклинанием. Перед тем, кто их знал, раскрывались двери дворцов, ворота, ведущие в заколдованные царства. Весь мир был доступен счастливцу, владевшему этим заклинанием.

Вас, должно быть, удивляет, что я заговорил вдруг о восточных сказках и знаменитом сказочном заклинании? А вы не удивляйтесь. Уж если весь наш разговор о музыке мы начали с легенды про трех китов, так почему же нам не вспомнить и о сказочном волшебном заклинании?

Может быть, песня как раз и обладает такой удивительной силой, перед которой раскроются ворота всех уголков музыкального царства? Может быть, она окажется нашим «Сезам, откройся!», который поможет нам войти в любую область музыки — в область романсов и хоров, кантат и ораторий, квартетов и сонат, симфоний и опер? Попробуем! Ведь мы теперь знаем, что песня, хоть и невелика по своей форме, очень богата своим содержанием. Может быть, она и окажет нам ту помощь, которой мы от нее сейчас ждем…

Представьте себе, что вокруг вас одна за другой начинают звучать разные мелодии. Они всем вам, вероятно, хорошо знакомы, но все-таки я помогу вам узнать их.

Вот украинская игровая песня «Журавель». Вот русская плясовая «Камаринская». Вот опять уже звучавшая в начале книжки лирическая «Березынька». А рядом — мужественные мелодии рабочих революционных песен: «Смело, товарищи, в ногу», «Беснуйтесь, тираны», «Вы жертвою пали в борьбе роковой». К этим песням каждый из вас может мысленно добавить множество других знакомых ему песенных мелодий — веселых и грустных, быстрых и протяжных. Одни из вас вспомнят русские

песни, другие — украинские, третьи — латышские, а четвертые — казахские… А у кого-то в памяти зазвучат, может быть, мелодии не только своей родины, но и мелодии народов других стран мира — Европы и Азии, Америки и Африки…

А если бы у меня под руками было фортепьяно, а вы могли бы меня услышать, как это бывает во время моих бесед с вами о музыке по радио, я сыграл бы вам еще много разных мелодий, в которых вы не узнали бы знакомых песен, но, вероятно, подумали бы так: «Будь у этих мелодий слова — какие славные песни получились бы!»

А дальше, если бы я оказался за дирижерским пультом и передо мною сидел большой симфонический оркестр, а вы опять могли бы нас услышать, я бы сделал так, чтобы все, даже очень знакомые вам песни прозвучали без слов, чтобы их не голоса пели, а играли бы разные инструменты оркестра: флейты и скрипки, трубы и кларнеты, виолончели и валторны. И я сделал бы так, чтобы эти инструменты звучали то по одному, то по два, по три одновременно, то, наконец, все вместе — весь оркестр, все сидящие в нем восемьдесят или сто человек!

А потом к оркестру я добавил бы большой хор, в котором пели бы женские голоса — сопрано и альты, и мужские голоса — тенора и басы. А к хору — солистов. А потом мы услышали бы песенные мелодии в театре, где солисты, хор и оркестр слились бы в единое музыкально-драматическое представление, обогащенное еще театральной живописью — декорациями. Так песня сразу же помогла бы нам войти во все области музыки и сама росла бы на наших глазах, переходя и в фортепьянную музыку, и в симфоническую, и в хоровую, и в оперную. И всюду, в любой области, она чувствовала бы себя как дома, хоть и превращалась бы то в мелодию фортепьянную, то в мелодию симфоническую, то в мелодию оперную.

Живая вода

Композиторы, жившие в разное время и в разных странах мира, вслушивались в музыку своего народа и изучали ее так же, как все мы изучаем свой родной язык. Они любили народную песню, впитывали ее живительные соки, опирались на нее в стремлении сделать свою музыку более содержательной и правдивой, более понятной и близкой слушателям.

И народная песня, как сказочный источник живой воды, давала композиторам силу и вдохновение, учила их красоте и мастерству, учила любить жизнь и человека, понимать их так, как понимает народная мудрость, заключенная в этих песнях.

Но это не означает, что композиторы просто брали готовые мелодии народных песен и «вставляли» их в свои сочинения. Вовсе нет, хотя нередко бывало и так. Главное для композиторов было не то, чтобы воспользоваться музыкой, уже сочиненной народом, а то, чтобы научиться на этой музыке родному своему музыкальному языку, подобно тому как писатель учится на народном творчестве языку литературному.

Вот почему музыка Глинки или Чайковского, Мусоргского или Прокофьева во всем мире всегда узнается как музыка русская; музыка Шопена — как польская музыка; музыка Грига — как норвежская; Листа — как венгерская…

Тот, кто знаком с народной музыкой, никогда не ошибется, определяя национальность даже ранее не известной ему музыки.

Интерес композиторов к народной музыке особенно ярко проявлялся в те эпохи, когда народы боролись за свою свободу, за национальную независимость, когда в обществе обострялось чувство национального достоинства, стремление утвердить силу и самобытность своего духовного мира.

Так было, например, в России в XIX веке, начиная с победы русского народа над наполеоновской армией, особенно в пору освободительного движения. Музыка Глинки и Даргомыжского, Бородина и Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова полна русскими народными мелодиями или мелодиями, которые так близки к русской народной музыке, что даже умудренные опытом знатоки принимали их за подлинные народные мелодии.

Так композиторы, учась у народа, черпая силы в неистощимых песенных богатствах, созданных народом, не оставались в долгу. Глинка подарил народу «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилу», Мусоргский — «Бориса Годунова» и «Хованщину», Бородин — «Князя Игоря» и «Богатырскую» симфонию, Чайковский… Слишком долго было бы перечислять все, что создали композиторы, прикоснувшиеся хоть раз к чудесному источнику.

«Народ сочиняет музыку, мы, композиторы, только аранжируем ее»

Эти крылатые слова были сказаны почти полтора века назад великим композитором, которого потомки удостоили беспримерной чести, назвав основоположником русской музыкальной классики, — Михаилом Ивановичем Глинкой. Слова эти, конечно, не надо понимать в их прямом смысле, тем более что сам Глинка редко пользовался в своих сочинениях мелодиями народных песен. Смысл этих слов в том, что композитор должен

учиться у своего народа думать, чувствовать и творить. Глинка тем ивелик, что сумел воплотить в своей музыке думы, чувства и творческий дух русского народа так, как до него это еще никому не удавалось.

В своей первой опере «Иван Сусанин» он воспользовался лишь одним русским народным мотивом, но от первой до последней ноты опера дышит живой русской песенностью, вступая в острый контраст с совершенно иной по характеру музыкой, рисующей в этой опере вражеский лагерь поляков.

Во второй, сказочно-эпической опере «Руслан и Людмила» нет уже ни одной подлинной русской мелодии, а музыка по всему духу такая же русская, как была и в «Сусанине».

Но есть у Глинки несколько сочинений, целиком построенных на мелодиях народных песен. Среди этих сочинений — гениальная «Камаринская», про которую Чайковский сказал, что в ней, «как дуб в желуде», — вся русская симфоническая музыка. Две простые русские песни положил Глинка в основу этого удивительного сочинения — свадебную песню «Из-за гор, гор высоких» и популярнейшую плясовую «Камаринскую».

Сам Глинка писал, что не собирался изображать в «Камаринской» то, «что происходит на свадьбах, как гуляет наш православный народ и как может запоздалый пьяный стучать в дверь, чтобы ему отворили». Как видно, он не собирался рисовать этой музыкой какую-то определенную сценку или картинку из русской жизни. Но хотел он того или не хотел, а, построив музыку на двух очень известных русских песнях, он все равно вызывает в воображении слушателей какие-то странички *из жизни русского народа* — такова уж сила народных песен! А то,

что простые песенные мелодии превратились в богато развитые симфонические мелодии, лишь умножает их силу.

Довольно часто пользовался народными мелодиями в своих сочинениях один из величайших русских композиторов — Петр Ильич Чайковский.

В начале этой главы мы с вами вспоминали игровую песню «Журавель» и протяжную «Во поле березынька стояла». Обеим этим песням Чайковский дал новую жизнь, включив их в свои симфонии: «Журавля» — во Вторую, а «Березыньку» — в Четвертую.

В обоих случаях очень простые, можно сказать, совсем незатейливые песенки превратились в симфонические мелодии и легли в основу радостно-громкозвучных финалов больших симфоний.

Сделались ли эти песни лучше или хуже оттого, что переселились в мир симфонической музыки? Такой вопрос и задавать не нужно. Тут ничего нельзя и не нужно сравнивать.

Ну конечно же, песня в звучании живых человеческих голосов так хороша, что, кажется, в ином звучании ее и представить себе невозможно. И все же только в симфоническом оркестре, в руках мастера-симфониста она может превратиться в такой ослепительный фейерверк разнообразных вариаций, в какой превратил Чайковский незатейливый, баловной мотив «Журавля».

Только в симфоническом оркестре из такой простенькой, даже наивной мелодии, как «Березынька», могла вырасти такая сочная картина народного праздника, какую мы слышим в финале Четвертой симфонии Чайковского. Сохранив всю свою песенную прелесть и красоту, она звучит здесь совсем по-новому: то возбужденно и радостно, то мягко и задумчиво, то резким и напряженным звучанием напоминает о драматических событиях, наполнявших первые части симфонии, то с безудержным хохотом несется мимо нас в веселом хороводе. Даже трудно понять, как такой скромный росток мог дать такое роскошное цветение!

Вот как простая народная песня привела нас в богатый и сложный мир симфонической музыки! Но не только народные песни окружают нас здесь.

Прислушайтесь к голосам революции

Переходя от одного инструмента к другому, из одной группы оркестра в другую, звучат хорошо всем нам знакомые мелодии: «Слушай!», «Арестант», «Вы жертвою пали в борьбе роковой», «Смело, товарищи, в ногу», «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка»… Как же попали эти песни — песни политических ссыльных, песни

первой русской революции — сюда, в мир симфонической музыки?

А вот как. Замечательный наш современник советский композитор Дмитрий Шостакович и в ранние, и в зрелые годы своей творческой жизни обращался к теме Революции и посвятил этой теме несколько больших сочинений. Свою Вторую симфонию, написанную, когда ему исполнился лишь двадцать один год, Шостакович так и назвал: «Посвящение Октябрю». Написанная двумя годами позже Третья симфония получила название «Первомайская».

Спустя много лет, уже после войны, прозвучало новое замечательное произведение Шостаковича — Десять поэм для хора на стихи революционных поэтов. Поэмы эти были посвящены событиям первой русской революции. Самой сильной и содержательной из всех поэм оказалась поэма «9 Января», написанная на стихи А. Коца, поэта, который перевел на русский язык текст Интернационала — «Вставай, проклятьем заклейменный…».

А через несколько лет в Большом зале Ленинградской филармонии мы услышали Одиннадцатую симфонию Шостаковича, посвященную той же теме. «1905 год» — такое лаконичное и очень точное название дал композитор своему новому произведению, в котором решил средствами одной лишь инструментальной музыки, без пения, нарисовать события революции 1905–1907 годов, «генеральной репетиции Великого Октября», как назвал ее Ленин.

И вот, чередуясь и сплетаясь с собственными мелодиями композитора, зазвучали в этой симфонии напевы тех самых песен, которые в начале века создали и пели мужественные русские революционеры, поднявшие знамя борьбы за свободу.

И хотя теперь эти песни, превратившись в симфонические мелодии, звучат уже без слов, в усложненном, а порой и в измененном виде, — все равно каждый из нас, слушая симфонию, без всяких специальных пояснений поймет, о чем в ней идет речь, что хотел здесь выразить композитор.

Вот видите, какую большую и важную роль в симфонической музыке может сыграть песня!

Великое посрамление царя Додона

Об опере, о том, что своим существованием она обязана в большой мере тоже песне, мы будем говорить позже. Но я не могу сейчас удержаться и не рассказать вам о том, какие иногда невероятные превращения происходят с песней, когда она

попадает в эту очень интересную и сложную область искусства.

Вот послушайте…

Речь пойдет об одном эпизоде из оперы, созданной в те самые революционные годы, которым посвящена Одиннадцатая симфония Шостаковича. Опера эта — «Золотой петушок» Николая Андреевича Римского-Корсакова. Написанная по сатирической сказке Пушкина, опера эта стала таким острым оружием, направленным против самого царя, что царская цензура запретила ставить ее на сцене, и первое исполнение оперы состоялось лишь спустя несколько лет, уже после смерти великого композитора.

Сочиняя свою музыкальную сказку-сатиру, Римский-Корсаков говорил: «Царя Додона надеюсь посрамить окончательно». А под царем Додоном подразумевал самого Николая II! Вот ведь какой был у него смелый замысел! Что же он для этого придумал?

Расскажу вам только об одном небольшом эпизоде оперы.

Тут придется нам вспомнить одну из самых первых песенок, которые мы в своей жизни слышали. Песенка эта, правда, такая коротенькая и такая глупенькая, что дошкольники и те считают ниже своего достоинства петь ее всерьез. И все-таки придется нам ее вспомнить:

— Чижик-пыжик, где ты был?
— На Фонтанке водку пил.
Выпил рюмку, выпил две —
Зашумело в голове!

Гениальная опера Римского-Корсакова и «Чижик» —

невероятное сопоставление, правда? А вот взял замечательный музыкальный сказочник «Чижика» и вложил в уста самого царя Додона, то бишь Николая II. Да еще в какой момент! Когда царь по уши влюбился в красавицу Шемаханскую царицу и жениться на ней собрался. И в этакую минуту Римский-Корсаков заставил царя петь на мотив «Чижика» такие слова:

Буду век тебя любить,
Постараюсь не забыть,
А как стану забывать,
Ты напомнишь мне опять.

Можно ли поставить царя в более глупое положение! Можно ли более бесцеремонно обнажить идиотскую пустоту под золотой короной! Вот уж действительно посрамил самодержца!

Видите, какой сильный, полный едкого сатирического смеха образ создал Римский-Корсаков с помощью всего лишь маленького, глупенького «Чижика»!..

Теперь войдем в зал для камерной музыки

Камерная музыка, то есть музыка для одного или нескольких исполнителей, еще сравнительно недавно — в прошлом веке — исполнялась чаще в домашней, чем в концертной обстановке. Любители музыки приходили друг к другу, чтобы послушать хорошую музыку и принять участие в ее исполнении. Играли и слушали музыку сольную — для фортепьяно, для скрипки, для флейты, для арфы и других инструментов. Играли сочинения для разных ансамблей — дуэтов, трио, квартетов и даже для маленьких оркестриков. Обязательно принимали участие в таких домашних концертах и певцы.

А когда у хозяина не было постоянного партнера для его

музыкальных занятий или он был таким плохим музыкантом, что никто не хотел вместе с ним играть, прибегали к помощи… слуг! Не надо этому удивляться: мы ведь отлично знаем, как много одаренных музыкантов было среди таких слуг — крепостных крестьян, развлекавших своих господ — помещиков и у нас в старой, дореволюционной России. И появлялись тогда такие, например, объявления в газетах: «Господа ищут лакея, хорошо играющего на скрипке и умеющего аккомпанировать трудные фортепианные сонаты»…

Потом постепенно камерная музыка вышла за пределы особняков богатых и знатных людей и стала исполняться в концертных залах, где мы слушаем ее и в наши дни.

Одна из интереснейших форм камерной музыки — струнный квартет. Так называется ансамбль, состоящий из четырех инструментов: двух скрипок, альта (инструмент чуть побольше скрипки) и виолончели. Для струнного квартета написано очень много музыки. Ее сочиняли почти все композиторы. Превосходные квартеты (сочинения для струнного квартета чаще всего так просто и называют «квартетом») были созданы и западными классиками — Гайдном, Моцартом, Бетховеном, и русскими классиками — Глинкой, Бородиным, Чайковским, Танеевым, и советскими композиторами — Мясковским, Прокофьевым, Шостаковичем.

Песня, наш «Сезам, откройся!», поможет нам войти и в эту область музыки. И прежде всего мы опять встретимся с Петром Ильичом Чайковским.

Вот четыре музыканта, составившие струнный квартет, играют какую-то очень красивую и очень знакомую мелодию. Прислушаемся к ней повнимательнее. Она звучит удивительно нежно, гораздо нежнее и мягче, чем обычно звучат те же самые инструменты. Это оттого, что на них — на всех четырех — надеты сейчас сурдины — такие маленькие приспособления, вроде гребеночки с несколькими широкими зубцами. Когда их надевают на струны, звук инструмента становится слабее, мягче и нежнее.

Что же за мелодию играет квартет? Да это снова русская народная песня — «Сидел Ваня на диване»! Как мастерски разработал Чайковский эту мелодию! Она звучит так, словно говорит всем нам, кто ее слушает: вот как хороша русская песня! Прислушайтесь к ней получше, и вы услышите в ней не только красоту мелодии, но и красоту русской природы, и красоту души русского народа… Замечательно сочинена Чайковским эта музыка — одна из частей его Первого квартета…

А вот в другом зале другой струнный квартет заиграл какую-то совсем другую музыку. Давайте познакомимся с ней. Я думаю,

что знакомство это будет для вас интересным и очень неожиданным.

Что это, опять русская песня? Да, веселый плясовой напев, какие часто встречаются в нашей народной музыке и возраст которых измеряется, вероятно, несколькими сотнями лет. Музыканты закончили одно сочинение и начали другое. В первой части музыка совсем незнакомая и вовсе не похожа на русскую. Но вот началась вторая часть, и опять — сперва одна скрипка, потом виолончель, альт и, наконец, другая скрипка, — все они по очереди пропели очень старинную мелодию — русской величальной песни «Слава». Эту песню мы знаем хорошо: она звучит у Римского-Корсакова в «Царской невесте», у Мусоргского — в «Борисе Годунове», ее очертания мы без труда узнаем и в одной из лучших советских симфоний — в Двадцать седьмой симфонии Мясковского.

Но почему же в только что прослушанных квартетах обе русские песни звучат как-то не очень по-русски?

А вот почему: ведь квартеты эти более ста пятидесяти лет назад сочинены Бетховеном, великим немецким композитором! Как же попали в его сочинения русские народные песни?

Бетховен, как и все настоящие большие музыканты, не только горячо любил музыку своего народа, но и проявлял живой интерес к музыке других народов мира. Поэтому среди его сочинений мы найдем и «Шотландские песни», и «Ирландские песни», и «Уэльсские песни»…

И вот получает Бетховен в подарок от восхищенного его творчеством русского посла в Вене графа Разумовского сборник русских народных песен. С интересом вникает великий музыкант в мелодии этих песен. Они покоряют его своей красотой и самобытностью, открывают перед ним новый, дотоле незнакомый ему мир русского музыкального искусства. Две из этих мелодий он включает в свои новые квартеты и посвящает их в знак благодарности русскому графу, увлекшему его музыкой своей родины. Это — лучшие квартеты Бетховена. Но, разумеется, две русские мелодии не могли изменить творческого облика композитора: и с русскими мелодиями он оставался великим немцем.

Этому не надо удивляться — ведь национальный характер музыки зависит не только от песенных мелодий. Характер музыки каждого народа так же неповторимо своеобразен, как и его говор. Сравните неторопливую, распевную речь украинца с горячей, темпераментной речью армянина, и вам будет легче понять различие между украинской и армянской музыкой. И вы, я думаю, не удивитесь тому, что сочинение украинского или армянского

композитора не станет русским, если в него будет включено даже несколько русских песенных мелодий. Но не удивит вас, вероятно, и то, что звучание этих мелодий, может быть, несколько изменится: в одном случае на них падает отсвет армянского народного характера, в другом — украинского.

Песни звучат повсюду, даже там, где их нет

Песня раскрыла перед нами двери в музыку симфоническую и в музыку камерную. По мостику-песне мы без труда вошли и в мир оперной музыки, хотя и задержались там очень ненадолго, с тем чтобы вернуться к ней в одной из следующих глав.

Если бы у нас было больше времени, мы продолжали бы наше путешествие с песней. Мы послушали бы, как она живет в форме романса, который, кстати, так близок к ней, порой так мало от нее отличается, что не всегда даже удается точно провести между ними грань и сказать, что это — песня или романс. Часто на этот вопрос не может ответить даже сам композитор. Когда, например, меня спрашивают, что представляет собой моя серенада Дон-Кихота («На турнире, на пиру и на охоте ходят слухи об отважном Дон-Кихоте…») — песню или романс, — я чистосердечно признаюсь: «Не знаю!..»

Но если все-таки мы захотим понять, в чем же эта разница, то прежде всего обратим внимание на то, что песня пишется чаще всего так, что петь ее может не только один, но и несколько человек, даже целые огромные хоры, а вот романсы, хоть и называют их иногда тоже песнями, за редчайшими исключениями исполняются только солистами. И форма песен обычно проще, чем форма романсов. Песня, как правило, представляет собой несколько раз повторяющийся куплет, в романсе же мелодия развивается шире, свободнее, и куплетность тут вовсе не обязательна.

А дальше мы прислушались бы к хоровым произведениям, к кантатам и ораториям, в которых звучит уже не только хор, но и солисты, и симфонический оркестр. Это очень интересная область

искусства. Ведь здесь к музыке обычно присоединяется драматический сюжет, и мы оказываемся уже как бы на пути в оперный театр. И в кантате, и в оратории песня остается, можно сказать, главным действующим лицом, хотя и разрастается до таких широких масштабов, о которых в простом, первоначальном своем виде и мечтать не может.

Вот посмотрите, например, сколько песен и какие они все разные в кантате Сергея Прокофьева «Александр Невский»: «Песня об Александре Невском» — широкая, эпическая, неторопливо рассказывающая о том, как «было дело на Неве-реке»; потом страшная песня, похожая на средневековое католическое церковное песнопение, — ее поют крестоносцы, псы-рыцари; за ней, как могучий призыв защищать свою Родину от нашествия врага, во всю силу звучит песня «Вставайте, люди русские, на славный бой, на смертный бой…»; после этого идет главная часть кантаты — монументальная картина Ледового побоища, где композитор с поразительным мастерством столкнул в напряженной борьбе мелодию русских воинов с мелодией крестоносцев и, завершив картину победным звучанием русской песни, наглядно показал слушателям исход этого кровавого побоища. После того как закончилась битва и затихло мертвое поле, возникает полная непередаваемой тоски и печали песня девушки — невесты, оплакивающей своего жениха, погибшего геройской смертью, — «Я пойду по полю белому, полечу по полю смертному…» Завершается эта великолепная кантата колокольным звоном и радостным праздничным хором, сопровождающим въезд Александра во Псков, хором, звучащим наподобие знаменитого «Славься» из глинкинского «Ивана Сусанина». Видите, сколько песен вобрала в себя одна лишь эта кантата!

А знаете ли вы, кстати, что эту кантату Прокофьев составил из музыки, которую сочинил к кинофильму знаменитого советского режиссера Эйзенштейна? Имя Эйзенштейна было таким же, как и Прокофьева, — Сергей, а фильм назывался так же, как и кантата, — «Александр Невский».

Вот мы заглянули в мир кантат и ораторий. Не прислушивались мы еще к музыке фортепьянной. Здесь я хочу сказать несколько слов об одном своем сочинении, которое написал в годы Великой Отечественной войны. Это сборник, состоящий из небольших пьес — прелюдий для фортепьяно. Циклы, составленные из пьес под таким же названием, сочинялись многими композиторами-классиками, многими композиторами нашего времени, в том числе композиторами советскими. Так что в написании еще одного такого сочинения

ничего особенного, конечно, не было.

И все же оно отличается от всех других таких же сочинений. В основу каждой из своих прелюдий я положил мелодию какой-либо русской народной песни. Эпиграфом к этому сочинению я поставил слова Лермонтова из его «Записок»: «…Если захочу вдаться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях…»

А еще один цикл фортепьянных прелюдий, не похожий на другие подобные же циклы, сочинил композитор Виктор Белый — автор знаменитого «Орленка». В его цикле четырнадцать прелюдий — столько, сколько тогда было союзных республик в нашей стране. И в основе каждой прелюдии — народная песня одной из этих республик…

Так народно-песенные мелодии превратились в мелодии фортепьянные…

Ну, пожалуй, настало время расстаться с песней. И без того наше путешествие с ней по разным областям музыки затянулось. Уж очень трудно выпустить из рук волшебный «Сезам, откройся!», с которым действительно без труда мы попадем в любую эпоху, в любую страну, в любую область музыки.

Но, прежде чем мы предпримем следующее путешествие, я хочу напомнить вам то, о чем уже шла речь в самом начале этой главы. Я говорил, что вокруг нас часто звучат такие мелодии, в которых мы не узнаем знакомых песен, но про которые хочется сказать, что из этих мелодий могли бы получиться отличные песни. Бывает, что такие мелодии, сочиненные композиторами, пронизывают все сочинение, мы зачастую не замечаем их границ, словно нет у них ни начала, ни конца, и нам тогда хочется сказать, что все сочинение поет, как одна бесконечная льющаяся песня.

Но это уже не песня и не просто мелодия, а нечто гораздо большее, хотя и вырастающее из песни. Это то, что мы называем ПЕСЕННОСТЬЮ. И песенность эта пронизывает, можно сказать, всю музыку, хотя и проявляет себя, конечно, по-разному у разных народов, в сочинениях разных композиторов.

Вот теперь, я думаю, после нашего первого путешествия в большой мир музыки, вы уже не удивитесь, если услышите такие слова:

— Не будь песни — не было бы музыки.

Ну, отдохните немножко, и мы отправимся с вами во второе путешествие. Посмотрим…

КУДА ПОВЕДЕТ НАС ТАНЕЦ?

Танцующий скрипач

Если мы пойдем за танцем так же, как только что шли вслед за песней, то обнаружим, что в руках у нас уже второй «Сезам, откройся!». Танец тоже откроет перед нами врата любой области музыки — от маленькой фортепьянной пьески для малышей до монументальной симфонии, оперы и, конечно, балета.

Когда-то, в очень давние времена, танцевальная музыка сочинялась, как и песня, безвестными творцами из народа, мастерами играть на разных музыкальных инструментах. Чаще всего танец был тогда тесно связан с песней — с ее музыкой и поэтическим текстом. Это была прекрасная, отражавшая все стороны человеческой жизни народная танцевальная музыка.

Позже, когда танцевальная музыка зажила самостоятельной жизнью, независимой от песни, ее стали сочинять уже специально и только для танцев. Танцевальная музыка иногда сопровождала религиозные обряды. Без нее не обходилось ни одно празднество. Постепенно танцевальная музыка, как и сами танцы, накрепко вошла в повседневную жизнь людей, как вошла в нее и песня.

Даже в церковь проникла танцевальная музыка. Вот, например, что, по словам очевидцев, происходило в некоторых женских монастырях Италии почти двести лет назад: «Обращенная в партер церковь наполнялась большей частью посторонними… На скрипках, флейтах, гобоях, литаврах, органе,

свирелях играли исключительно женщины. Богу там молились весьма веселым способом, ибо сие всегда под мелодию какого-нибудь менуэта или ригодона происходило».

Вот ведь каким бесцеремонным оказался в ту пору танец! Впрочем, только ли в ту пору? В последние годы в некоторых церквах на Западе для привлечения прихожан стали с помощью джаз-оркестров исполнять современную танцевальную музыку во время богослужения!

Танцы и сопровождавшая их музыка были, конечно, очень разными. Все зависело от того, кто их танцевал и где их танцевали. Одно дело — при дворе королей и цариц, иное дело — на деревенской площади или в кабачке, где собиралась беднота.

Русская императрица Елизавета Петровна, занимавшая царский трон в середине XVIII века, была необыкновенной любительницей всяких развлечений. Устраивая костюмированные музыкальные балы во дворце, она собственноручно писала списки приглашенных, указывая, «кому в чем быта и на чем играти», отмечая против некоторых имен: «Сиим без игр быта для того, что от старости своей в руках держать ничего не могут».

И вот такая процессия — все в маскарадных костюмах, с «играми», то есть музыкальными инструментами в руках, процессия, в которой принимали участие самые знатные

вельможи, — двигалась по всем помещениям дворца: от подвала до чердака. А впереди — придворный скрипач. Он не только непрерывно играл на своей скрипке разные танцевальные мотивы — он должен был также безостановочно танцевать, воодушевляя своей музыкой и своим танцем вереницу двигавшихся за ним гостей.

Конечно же, танцы во дворце русских, да и не только русских, вельмож и по музыке, и по движениям сильно отличались от народных танцев, по-прежнему украшавших жизнь простого народа.

Вот посмотрите, до чего порой доходило стремление не допустить в «благородное общество» все то, что могло напоминать об этом простом народе, о его музыке, его танцах.

Сейчас, глядя на скромнейшую, церемонную сарабанду, которую в «Спящей красавице» Чайковского танцуют гости на придворном балу, нам трудно поверить в то, что когда-то этот танец, зародившийся, видимо, где-то в Южной Америке и через Испанию распространившийся по Европе, подвергался жесточайшим гонениям. За исполнение этого танца-песни, который, по свидетельству одного из строгих блюстителей нравов того времени, был «неприличен по словам и отвратителен по движениям», в Испании XVI века девушек изгоняли из королевства, а мужчин, наказав двумястами ударов плетьми, отправляли на шесть лет на галеры…

Но народные танцы, несмотря на все запреты и гонения, пробивали себе дорогу повсюду, не останавливаясь и перед воротами дворцов и замков, перед дверьми роскошных дворянских особняков.

Есть в «Пиковой даме» Чайковского любопытная сцена. Собрались к Лизе подруги. Сперва с одной из них, с Полиной. Лиза поет весьма церемонный, в духе того времени дуэт: «Уж вечер, облаков померкнули края…» Потом Полина, аккомпанируя

себе на клавесине, спела очень печальный романс. И вдруг, забыв обо всех правилах «хорошего тона» — Лиза ведь воспитанница старой графини! — девушки пустились в пляс и запели: «Ну-ка, светик Машенька, ты потешь, попляши!..»

Переполох в графском особняке!

Вбегает гувернантка:

— Мадемуазель, что здесь у вас за шум? Графиня сердится… Ай-ай-ай! Не стыдно ли вам плясать по-русски! Фи, какой стиль! Барышням вашего круга надо приличия знать!..

Как хорошо надо было ощущать быт и нравы того времени, чтобы сочинить такую точную и острую сцену!

Постепенно композиторы-профессионалы начали приспосабливать напевы народных танцев для исполнения на разных инструментах, разными ансамблями и даже оркестрами и стали сочинять по их образцу свои собственные.

Так появилась особая «танцевальная музыка», которая звучала уже не только во время танцев, но и в концертах как особый вид музыки, напоминавший о танцевальном веселье и поэтому пользовавшийся особенной любовью слушателей. Такая танцевальная музыка писалась в огромном количестве всеми композиторами и стала проникать буквально во все области, все жанры и все формы музыки.

Чтобы убедиться в этом, зайдем сперва в детскую музыкальную школу.

На уроке в музыкальной школе

Это царство детской музыки. За каждой дверью — искусство и труд. Труд этот так же радостен, как радостно само искусство, но он так же серьезен, как серьезен любой труд человека. И даже самые маленькие малыши, в чьих крохотных ручонках скрипка кажется большим инструментом, хотя на самом деле это лишь «четвертушка» — детская скрипочка, в четыре раза меньше обычной «взрослой» скрипки, — даже они понимают, что и на этой скрипочке заниматься надо по-настоящему, если уж взялся за музыку.

Учатся малыши играть на разных инструментах и играют на них разную музыку — народную, классическую и современную.

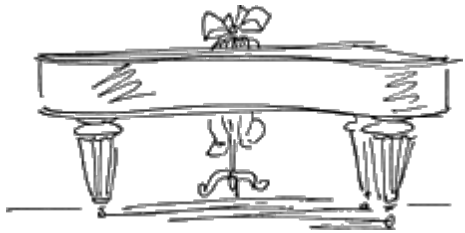
Много музыки для маленьких музыкантов писали композиторы всех народов и всех времен. И в каждой тетради нот, в каждом сборнике мы обязательно найдем хоть один, а чаще даже несколько каких-нибудь танцев.

Вот альбом пьес, созданных великим Бахом. Без этого альбома, который он сочинил для своих собственных детей уже

более двух веков назад, и сегодня не обходится ни один начинающий пианист.

Откроем его: из двенадцати входящих в него пьес — восемь танцев!

Шесть менуэтов и два полонеза!



А вот уже сочинения Баха потруднее — их играют более подготовленные молодые пианисты не только в музыкальной школе, но и в училище. Это всевозможные сюиты, то есть циклы, составленные из нескольких пьес, близких друг другу по настроению, по характеру.

Бах сочинил очень много разных сюит.

В них собрано больше ста пьес, и, можете себе представить, почти все — это одни лишь танцы того времени: аллеманды, куранты, сарабанды, менуэты, жиги, гавоты, рондо.

Посмотрим теперь сборники Моцарта и Бетховена — их музыка ведь тоже все время звучит в классах музыкальных школ. И опять: «Шесть вальсов», «Шесть немецких танцев», «Семь народных танцев», «Шесть менуэтов», «Шесть народных танцев», снова «Семь народных танцев», «Шесть экосезов», «Три немецких танца», еще менуэты, еще вальсы!..

Очень много танцевальных пьес для разных инструментов написано для детей и советскими композиторами. Такие пьесы мы найдем в сборниках Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича, Арама Хачатуряна.

Начав писать эту главу, я вспомнил о том, что среди пьес, которые и я сам сочинил детям для исполнения на фортепьяно, скрипке, виолончели, тоже очень много пьес танцевальных. Только для самых маленьких я насчитал их больше двадцати — вальсы, пляски, польки, галопы… А когда стал считать танцевальные песни и танцевальную музыку для старших ребят, так просто сбился со счета…

Вот ведь как крепко обосновался в детской музыкальной школе наш второй кит, как уютно он себя чувствует в компании маленьких музыкантов, как помогает им стать настоящими, большими музыкантами!

А теперь маршрут нашего второго путешествия поведет нас

из детской музыкальной школы в концертный зал.

Почти триста вальсов

Сто пятьдесят лет назад, одновременно с Бетховеном, жил в Вене почти никому не известный и при жизни почти не признанный музыкант. Он безмерно любил народную музыку, особенно песни и танцы, и сам создал огромное количество сочинений такого рода. Кроме симфоний, опер, квартетов и сонат, он написал почти шестьсот (!) песен, почти триста (!) вальсов и много маршей. Как видим, в своем творчестве он основательно опирался на наших трех китов!

В кругу своих друзей, а то и среди малознакомых и даже вовсе незнакомых людей на разного рода вечерах, в салонах, в кабачках и ресторанах он садился за фортепьяно и играл свою музыку для танцев, иногда тут же, на ходу, сочиняя ее. Танцующие награждали аплодисментами дивного «тапера», даже не подозревая иной раз, что перед ними сам автор чудесной музыки, под которую они только танцевали, но к которой вовсе не прислушивались.

Лишь после смерти своей музыкант этот занял достойное место среди лучших из лучших композиторов, когда-либо живших на свете.

Имя этого музыканта, умершего в полной бедности на тридцать втором году жизни и похороненного на венском кладбище рядом с Бетховеном, — Франц Шуберт!..

Памятник, поставленный на его могиле, скупыми словами рассказывает о трагедии рано угасшей жизни великого композитора:

СМЕРТЬ ПОХОРОНИЛА ЗДЕСЬ БОГАТОЕ СОКРОВИЩЕ,

НО ЕЩЕ БОЛЕЕ ПРЕКРАСНЫЕ НАДЕЖДЫ.

ЗДЕСЬ ПОКОИТСЯ ФРАНЦ ШУБЕРТ.

РОДИЛСЯ 31 ЯНВАРЯ 1797 г.

УМЕР 19 НОЯБРЯ 1828 г.

31 ГОДА ОТ РОДУ.

Сегодня под музыку шубертовских вальсов никто не танцует, зато слушание этой музыки доставляет истинное наслаждение всем и всюду, где она звучит, а звучит она по всему миру. Чудесная особенность этих небольших пьес, написанных почти всегда для фортепьяно в четыре руки, состоит в том, что музыка их не только танцевальна, но и очень певуча.

В одном из своих писем к родителям Шуберт писал: «Меня уверяли, что клавиши под моими пальцами начинали петь…»

Я думаю, что, как бы высоко ни оценивать искусство Шуберта-пианиста, прежде всего пели все-таки не клавиши под его пальцами, а сама его музыка, которую одновременно хочется и слушать, и петь, и танцевать под нее…

Но еще чаще, чем шубертовские танцы, в концертных залах всего мира звучат танцы гениального польского композитора Фредерика Шопена — одного из самых популярных композиторов на земном шаре.

Вам, может быть, покажется странным то, что я сейчас скажу, но я готов поручиться, что ни одного композитора в мире не исполняют так удивительно хорошо и одновременно так удивительно плохо! Я говорю это вот почему. Шопена играют все самые лучшие пианисты мира — в их исполнении Шопен и звучит удивительно хорошо. Но нет, вероятно, на свете ни одного простого любителя музыки, который, едва научившись играть на фортепьяно, не ставил бы перед собой ноты шопеновских пьес, особенно вальсов. Вот тут-то Шопен зачастую и звучит удивительно плохо. Но что ж поделаешь! Уж очень все любят Шопена, и каждому хочется хоть как-то, хоть неумело и коряво, но самому прикоснуться к его гениальной музыке.

Все, что сочинил Шопен, за немногими исключениями, было написано им для фортепьяно. И вот среди его фортепьянных произведений рядом с сонатами и балладами, этюдами и прелюдиями, рядом с большими концертами, предназначенными для исполнения пианистом вместе с оркестром, мы находим семнадцать вальсов, шестнадцать полонезов и пятьдесят восемь мазурок!

Именно этим танцевальным пьесам в первую очередь и обязана музыка Шопена своей широчайшей популярностью. Простые мотивы, близкие к народной польской музыке, которую страстно любил Шопен, превратились в его танцах в чудесные, украшенные тончайшими узорами звуковых кружев фортепьянные мелодии.

Танцы Шопена уже совсем далеко, гораздо дальше, чем шубертовские танцы, отошли от той музыки, которая предназначалась лишь для того, чтобы под нее танцевали. Любая

шопеновская мазурка, любой полонез, любой вальс — это уже небольшие музыкальные поэмы, глубокие и разнообразные по выраженным в них человеческим чувствам.

Мы слышим в них тоску по родине (Шопену пришлось многие годы жизни провести на чужбине), и отзвуки освободительной борьбы польского народа, которой Шопен глубоко сочувствовал; поэтическая нежность так же свойственна им, как и Драматизм; изысканное изящество сочетается в них с ослепительным блеском. И над всем царит море волшебно прекрасных мелодий. В них-то и заключена неотразимая привлекательность шопеновской музыки.

Если мы с вами задержимся в концертных залах, где выступают пианисты, то услышим столько еще разных танцевальных пьес, что вы даже удивитесь: как это раньше не замечали, что их так много играют в концертах. А удивляться-то не стоит — не было на свете ни одного композитора, который не сочинил бы хоть несколько танцев.

Вот, например, Скрябин — композитор, не очень благоволивший к трем китам. Это чуть ли не единственный композитор всех времен и народов, который не написал ни одной песни и вообще ни одного вокального сочинения, если не считать того, что дважды он ввел хор в свою симфоническую музыку (один раз со словами, один раз без слов), да в ранней юности сочинил один романс. Но и среди его сочинений мы найдем больше тридцати разных танцевальных пьес для фортепьяно: полонез, вальсы и мазурки, написанные, кстати, не без влияния танцевальной музыки Шопена, его любимейшего композитора.

Но хватит для начала и тех танцев, с которыми мы уже познакомились. Мы уже убедились в том, что с танцевальным «Сезамом» гораздо легче войти в мир фортепьянной музыки, чем выйти из него. Придется нам, как это ни грустно, пройти мимо замечательных танцевальных пьес Чайковского и Грига, Рахманинова и Прокофьева (обо всем в одной книжке не расскажешь!) и отправиться дальше. Попытаемся теперь проникнуть в мир музыки симфонической, где мы с вами были совсем еще недавно, прислушиваясь к тому, как там звучат песни.

А теперь уже не триста, а почти пятьсот

Первое, что мы встретим здесь, — это сравнительно несложные танцы, превращенные руками композиторов-мастеров в увлекательные оркестровые пьесы. Едва ли не первое место среди этих мастеров занимает знаменитый австрийский композитор, прозванный в свое время «королем вальсов», Иоганн

Штраус, или, как его еще называют — Штраус-сын, чтобы не спутать со Штраусом-отцом — тоже Иоганном, тоже композитором, автором более двухсот пятидесяти вальсов, полек и других танцев.

Отец с сыном поделили между собой XIX век: отец творил в первой половине века, сын — во второй. Познавший не только славу, но и все превратности судьбы музыканта — профессии, в ту пору не пользовавшейся большим уважением, — Штраус-отец был против музыкальных занятий сына. Но Штраус-сын пошел против воли отца и, словно в отместку, превзошел его по всем статьям: прожил на тридцать лет дольше, вне всякого сомнения был значительно талантливее и сочинил не только вдвое больше танцев — почти пятьсот, — но вдобавок прославился еще как автор шестнадцати превосходных «танцевальных» оперетт.

Популярность блестящих, размашистых, увлекательных танцев, особенно вальсов Иоганна Штрауса-сына, была просто невероятна. Вспомните, если видели, кинофильм «Большой вальс». В этом фильме очень правдиво показано, как музыка Штрауса увлекала и буквально закручивала в вихре вальса толпы народа — людей совсем юных и людей весьма почтенного возраста, простых и знатных, бедных и богатых, людей, готовых ночи напролет танцевать под музыку штраусовских вальсов, и людей, способных дни и ночи слушать эту музыку…

Оба — и отец, и сын — были талантливыми дирижерами. Но Штраус-отец дирижировал только на балах, Штраус-сын стал также дирижировать и в концертных залах. Он изъездил весь мир, несколько раз был в России, и дирижировал в своих концертах не только легкой, танцевальной музыкой, но и музыкой серьезной, в том числе сочинениями Чайковского и других русских композиторов.

Однако ярче всего Иоганн Штраус-сын проявил себя как дирижер собственных вальсов. Тут, кажется, его действительно никто и никогда не мог превзойти. Он буквально гипнотизировал

публику какой-то невероятной напряженностью ритмов, неотразимостью пленительных мелодий. Его вальсы танцевали повсюду — в императорских дворцах и в маленьких кабачках, танцевали в домах, на улицах и площадях. Вся Европа с ума сходила от штраусовских «венских вальсов».

Трудно назвать другого композитора, которому удалось увлечь своей музыкой аристократию и в то же время стать любимым композитором в самых широких кругах простого народа.

Сколько времени прошло с тех пор, но и сегодня на стенах самых лучших концертных залов мира вы можете увидеть афиши: «Вечер вальсов Иоганна Штрауса». И эти вечера, в которых выступают лучшие оркестры и лучшие дирижеры мира, привлекают в одинаковой мере и любителей легкой музыки, и самых строгих ценителей серьезного искусства. При упоминании имени Штрауса всегда появляется улыбка на лице: люди ждут чего-то яркого, жизнерадостного, увлекательного.

Но разве только штраусовские вальсы, польки и галопы звучат в симфонических концертах? Припомните-ка! Я думаю, что многие из вас слышали если не в концертах, то по радио или на грампластинках хоть некоторые из знаменитых, любимых во всем мире Венгерских танцев Брамса, Славянских танцев Дворжака, Норвежских танцев Грига. Все это отличнейшие сочинения, увлекающие нас и разнообразием танцевальных ритмов, и красотой мелодии, и блеском оркестрового звучания. Талант и мастерство первоклассных композиторов опираются здесь на надежную основу — на музыкально-танцевальное искусство их родных народов.

Танцы перестают быть просто танцами

Вы, конечно, заметили, что до сих пор и в классах музыкальной школы, и в концертных залах, где выступают солисты и оркестры, мы встречались с танцевальными пьесами, которые, хоть и написаны специально для слушания (а не для того, чтобы под них танцевать), все-таки оставались отдельными танцами. И мы без всякого труда, прослушав их, могли сказать: «Это менуэт. Это вальс. Это полонез. Это полька…»

Но, завоевав такие, казалось бы, уже достаточно основательные позиции во всех областях музыки, танец на этом не остановился. Он проник даже в самую сложную и богато развитую форму музыки — в симфонию. В классических и современных симфониях одна из частей часто бывает написана в танцевальной форме, обычно в форме менуэта или вальса.

Менуэты встречались во многих симфониях западных композиторов, вальсы — в русских симфониях. Среди знаменитейших примеров такого рода можно назвать менуэты почти во всех симфониях Гайдна и Моцарта, вальсы в Пятой и Шестой симфониях Чайковского, в Пятой симфонии Шостаковича, в Седьмой симфонии Прокофьева, в Пятнадцатой симфонии Мясковского.

Но, даже попав в симфонию, танец еще не перестал быть танцем. В конце концов менуэт или вальс из любой симфонии можно исполнить отдельно от всей симфонии, и он прозвучит тогда как сложная, богато развитая, но все-таки более или менее самостоятельная пьеса в характере менуэта или вальса.

И вторжение танца пошло дальше. С прошлого века композиторы стали сочинять такие пьесы, которые не похожи на какой-то один или даже несколько знакомых танцев, но насквозь пронизаны танцевальным характером. Вся такая пьеса начинает казаться сплошной танцевальной сценой, в которой быстрые танцы сменяются медленными, танцы печальные звучат рядом с веселыми, танцы, похожие на песни, идут вслед за шуточно-игровыми, танцами маршевого характера.

К таким пьесам относятся, например, известные девятнадцать Венгерских рапсодий Листа, целиком построенные на танцевальных мелодиях венгерских цыган.

Иногда в основу сочинения положен какой-то определенный танец, но развит он так богато и необычно, что уже перестает быть просто танцем, и из него вырастает целая большая музыкальная поэма.

Изумительным образцом такой музыкальной поэмы может служить написанный больше века назад «Вальс-фантазия» Глинки. Слушая эту необыкновенной красоты музыку, мы чувствуем, что композитор взволнованно рассказывает нам о каких-то очень драматических событиях, разворачивающихся на балу на фоне поэтичнейшего и тоже очень взволнованного вальса.

Может быть, кто-то, слушая «Вальс-фантазию» Глинки, вспомнит о драме Лермонтова «Маскарад». Ведь в этой пьесе тоже на балу и тоже во время вальса разыгралась драматическая история: Арбенин, поддавшись чувству ревности, отравил ни в чем перед ним не повинную жену свою Нину. Умный и чуткий музыкант — композитор Глазунов, сочиняя музыку к постановке лермонтовского «Маскарада», в сцене бала, то есть в главной сцене пьесы, предложил исполнять «Вальс-фантазию». Вероятно, он почувствовал в музыке Глинки что-то очень близкое тому, что происходит в лермонтовской драме…

А спустя несколько десятилетий вальс к лермонтовскому

«Маскараду» все же появился. Он звучит в наши дни по радио и телевидению, в концертных залах и на грампластинках. Он заслужил любовь и признание великого множества взрослых и юных любителей музыки. Я уверен, что многие из вас тоже хорошо знают и любят тревожную, насыщенную драматизмом и страстью музыку этого вальса, превосходно передающего атмосферу лермонтовской драмы.

Кто же рискнул взяться за такую трудную задачу и так успешно ее решил? Этим смельчаком был Арам Хачатурян — сегодня широко известный во всем мире композитор.

Пожалуй, нет у нас другого композитора, музыка которого была бы так пронизана стихией танцевальности, как пронизана ею музыка Хачатуряна. Насквозь танцевальны не только два его балета — «Гаянэ» и «Спартак», — танцевальность слышим мы у него и в симфониях, и в рапсодиях, и в концертах, и даже в маленьких фортепьянных пьесах для детей.

Удивительно ли, что, сочиняя музыку к спектаклю «Маскарад», Хачатурян создал такой увлекательный вальс, слушая который, никто, кажется, не может остаться равнодушным…

Заглянем в музыкальный театр

Вот попали мы с вами на оперный спектакль. Мы уже знаем, что опера выросла из песни, а не из танца. Но почему же на сцене все-таки танцуют? И танцуют на протяжении целого большого акта. Сперва полонез, потом краковяк, за ним вальс и, наконец, еще очень большую мазурку. Правда, во время полонеза и в конце мазурки пел хор, и, кроме хора, мы услышали еще небольшой диалог двух солистов, но все-таки танцы решительно преобладали здесь над пением. Что же это за опера? Все ваши сомнения и вопросы мне очень понятны, и все-таки это самая настоящая опера. Опера, с которой мы уже немножко знакомы: «Иван Сусанин» Глинки. И мы с вами попали на так называемый «польский акт» этой оперы, в котором Глинка очень чутко изобразил польскую шляхту той поры, чрезвычайно любившую пышные балы. Вот видите, для того чтобы обрисовать польских шляхтичей, Глинка целый бал в своей опере устроил!

Любовь Глинки к танцам, к танцевальной музыке сказалась и в другой его опере — «Руслан и Людмила». Здесь, правда, нет целого танцевального акта, как в «Иване Сусанине», но прелестные узоры танцевальных мелодий и бесконечное разнообразие танцевальных ритмов пронизывают насквозь две большие сцены этой оперы — «В замке Наины» и «В волшебных

садах Черномора». По красоте и богатству своему эти танцы, пожалуй, не уступят красоте и богатству «польского акта», а, может быть, даже и превзойдут его…

Конечно, такое количество танцев, как в «Сусанине» и «Руслане», встречается в операх не часто. Но уж совсем редко можно встретить оперу вообще без танцев. Многие из оперных танцев так популярны, что иногда мы успеваем услышать их и полюбить еще до того, как услышали всю оперу целиком.

Вот, например, вальс из «Евгения Онегина» Чайковского многие из вас знают, а всей оперы на сцене, может быть, еще и не слышали. Так же, возможно, обстоит у вас дело и с «Половецкими плясками» из оперы Бородина «Князь Игорь». А может быть, и с очень популярной прелестнейшей полькой из оперы чешского композитора-классика Сметаны «Проданная невеста».

Но все же об опере разговор наш будет позже. Сейчас присмотримся и прислушаемся к самой танцевальной из всех танцевальных областей музыки — к балету.

Точно так же, как от соединения песни с театром постепенно возникла опера, так от соединения танца с театром постепенно вырос балет. В балетном спектакле танец и танцевальная музыка достигают самой высокой степени своего развития.

И трудно сказать, что мы любим в балетном искусстве больше: сами танцы или музыку, под которую они танцуются, — настолько они слиты в единое целое. Хорошая балетная музыка остается хорошей музыкой, даже если мы слушаем ее в концертном зале, или по радио, или в грамзаписи, не видя при этом самого балета, самих танцев и зачастую даже не представляя себе, какими они должны быть. А вот из одних лишь танцев, как бы хороши они ни были, без музыки никакого балета не получится. Да никто и не пытается этого делать. Без музыки, вне музыки танцы существовать просто не будут.

Вот заметьте: музыка бывает часто связана с поэзией, прозой, драмой, с театром. Но и поэзия, и проза, и драма, и театр

существуют независимо от музыки как прекрасные и вполне самостоятельные искусства. Иногда музыка бывает связана и с живописью (об этом мы потом поговорим), но и живопись живет самостоятельной жизнью, не зависящей ни от музыки, ни от других искусств, с которыми, так же как и с музыкой, бывает часто очень тесно связана.

А вот танец, балет — это единственное искусство, которое без музыки существовать не может. И не надо думать, что это недостаток балетного искусства, его изъян. Вовсе нет! Это просто его свойство, которое даже обогащает его: танец от этого проникается музыкальностью, а музыка — танцевальностью. И это особое танцевально-музыкальное искусство, можно сказать, воздействует на нас с двойной силой.

Благодаря тому, что хорошая балетная музыка существует и вне балета, просто как музыка, нередко бывает, что наше знакомство, например, с гениальными балетами Чайковского начинается не в театре на представлении этих балетов, а в концертном зале, или у радиоприемника, или перед проигрывателем, когда мы слушаем отдельные танцы, такие, например, как знаменитый вальс из «Спящей красавицы», или «Танец пастушков» из «Щелкунчика», или танцы лебедей из «Лебединого озера».

А кто из вас не знает стремительного, темпераментного «Танца с саблями» Арама Хачатуряна, в музыке которого с таким блеском и мастерством нарисована картина курдской пляски с обнаженными мечами, так ярко раскрывается мужественный характер горцев! А если я спрошу вас: что это за танец? Откуда он? Самостоятельная ли это пьеса, или, может быть, отрывок из какого-нибудь крупного произведения? Кое-кто, должно быть, знает, что это один из танцев балета «Гаянэ», названного Хачатуряном так по имени молодой героини балета — юной армянской колхозницы.

Но, как бы хороши ни были отдельные танцы, из одних

танцев балет не получится. Что же для этого еще нужно? ТАНЦЕВАЛЬНОСТЬ, такое свойство или характер музыки, которые вырастают из танца точно так же, как из песни вырастает ПЕСЕННОСТЬ. Да мы с этой танцевальностью уже встречались там, где речь шла о том, как танец перестает быть только танцем. Помните, как простые мазурки, вальсы и полонезы превращались у Шопена в изящные и содержательные музыкальные поэмы? А в «Вальсе-фантазии» Глинки вальс стал основой, на которой композитор выстроил глубокую музыкальную драму очень широких масштабов.

Вот почему мы нередко слышим музыку, в которой нет ни одной песни, но говорим: «Какая песенная музыка! Сколько в ней песенности!», и музыку, в которой нет ни одного танца, но говорим: «Какая танцевальная музыка! Сколько в ней танцевальности!»

Вот такая танцевальная музыка, помогающая артистам балета разыгрывать целые драматические сцены, разнообразные танцевальные пантомимы, сочетаясь с отдельными танцами, чередуясь с ними, и создает в руках опытных мастеров — композитора и балетмейстера — настоящее балетное представление.

Балеты, составленные только из отдельных танцев, очень мало что могут выразить. Зато развитая танцевальность помогает выразить в балете самые большие и серьезные темы: от шекспировской трагедии, как, скажем, в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта», или в балете Мачавариани «Отелло», до темы революции, например в балете Асафьева «Пламя Парижа», или острейшей темы наших дней — борьбы африканских народов за свое освобождение — в балете Кара Караева «Тропою грома».

Ну, нам пора завершать и второе свое путешествие. Как видите, самая простая танцевальная музыка без особого труда привела нас, так же как и песня, в самые разные области музыки: от маленьких фортепьянных пьесок для малышей до оперы и балета.

И в любой из этих областей, как только мы услышим знакомые нам с детства танцевальные ритмы и мелодии, музыка становится сразу же близкой и понятной, такой же близкой и понятной, как и музыка, в которой мы слышим звучание песен, знакомых или даже вовсе не знакомых.

Теперь нам остается предпринять третье путешествие и посмотреть…

КУДА ЖЕ ПОВЕДЕТ НАС МАРШ?

Турецкий барабан и погребальный колокол

«Турецкий марш» — кто из вас не знает этого сочинения Моцарта, одного из самых прекрасных композиторов, когда-либо живших на земле! Удивительное сочинение! Пожалуй, только «Танец маленьких лебедей» Чайковского может соперничать с ним по своей популярности даже у маленьких слушателей.

Но не только малыши, а даже и многие взрослые ребята (думаю, что кое-кому из вас это тоже придется принять на свой счет) не смогут, вероятно, ответить мне на три вопроса. Первый: что это за марш? Откуда он? Самостоятельная ли это пьеса, или часть большого сочинения? В горой: каково настоящее название этой пьесы? И третий: почему она так называется?

Так вот, во-первых, этот «Турецкий марш» был сочинен Моцартом как финальная часть одной из его восемнадцати фортепьянных сонат. Во-вторых, Моцарт никогда не называл эту музыку «Турецким маршем». Она называется у него так: «Рондо в турецком духе». Почему же «рондо» и почему «в турецком духе»?

Название «марш» (неизвестно, кто и когда впервые произнес его в применении к моцартовской сонате) довольно точно отражает характер этой музыки — очень изящной, но упругой по мелодии, четкой по ритму. К тому же слово «марш» гораздо понятнее для огромной массы слушателей и любителей музыки, чем слово «рондо», которое, нисколько не определяя характера музыки, лишь указывает на то, что музыка эта написана в форме рондо, то есть в такой форме, где движение музыки постоянно приводит к повторению главной мелодии (рондо — это то же самое, что хоровод или круговой танец).

Ну, а почему же «в турецком духе»? А вот почему. Почти двести лет назад, когда Моцарт создавал эту музыку, в Западной Европе впервые услышали неизвестную дотоле европейским слушателям турецкую музыку. В музыке этой большую роль играли разные ударные инструменты, особенно большой барабан,

изобретенный на Востоке, получивший широкое распространение в Турции и долгие годы называвшийся поэтому «турецким барабаном». Шумные удары этого барабана Моцарт очень остроумно и воспроизвел в своем «турецком рондо».

Вот видите, едва мы ступили на мостик, именуемый «маршем», как сразу же и без всяких затруднений очутились в интереснейшей области фортепьянной музыки, с которой уже познакомились, когда шли вперед за танцем. Но там это были отдельные пьесы — например, вальсы, мазурки, полонезы Шопена, — а теперь мы уже встретились с более сложной и богатой формой: формой сонаты, состоящей, так же как и симфония, чаще всего из нескольких — трех или четырех — частей (соната, в сущности, и есть симфония, только написанная не для оркестра, а для одного или двух инструментов, и обычно более скромная по масштабам).

Но прежде чем расстаться с этой формой, к которой привел нас «Турецкий марш» Моцарта, вспомним еще один несомненно всем вам отлично известный марш. Он будет уже совершенно другим по характеру, по настроению, по содержанию.

Постарайтесь вызвать в своей памяти торжественные и вместе с тем скорбные звуки, которые, даже если мы услышим их издалека, сразу же настораживают нас и говорят нам, что где-то проходит печальная траурная процессия. Будто тяжелые, замедленные шаги массы людей или глухие удары погребального колокола слышатся в этой невероятно знакомой и все же каждый раз заново волнующей нас музыке. Но так звучит только первая часть марша. Вслед за ней, как будто совсем из другого мира, возникает светлая, мажорная, бесконечно разворачивающаяся мелодия, — может быть, это светлый образ того, кого сейчас хоронят, а может быть, композитор просто хотел этой мелодией утешить тех, кто в безграничном горе идет за гробом… И опять тяжелые шаги, опять погребальный колокол…

Всем вам знаком этот знаменитый траурный марш. Но, может быть, не все знают, что сочинил его Шопен. И уж наверняка не все знают, что Шопен вовсе не предполагал, что марш этот будут играть на улицах и площадях духовые или симфонические оркестры. Ведь сочинил он этот марш как третью часть своей Второй сонаты для фортепьяно. А такие сочинения, как сонаты, предназначаются, как известно, для исполнения в не слишком больших, камерных концертных залах.

Как же случилось, что этот марш, продолжая жить той жизнью, для которой был Шопеном рожден, зажил одновременно и другой, несоизмеримо более широкой, можно сказать — общенародной жизнью? Как случилось, что он стал достоянием

такого огромного числа людей, с каким невозможно даже сравнивать число посетителей камерных концертов?

Ответ на эти вопросы можно найти только в самой музыке этого удивительного марша. «Возникает чувство, что не смерть одного лишь героя оплакивается здесь, а пало все поколение…» — так сказал про эту музыку современник и друг Шопена, великий венгерский композитор и пианист Ференц Лист. А вот слова замечательного русского критика, глубокого знатока музыки и живописи Владимира Васильевича Стасова: «Знаменитый в целом мире «Похоронный марш» этой сонаты, совершенно единственный в своем роде, явно изображает шествие целого народа, убитого горем, при трагическом перезвоне колоколов…»

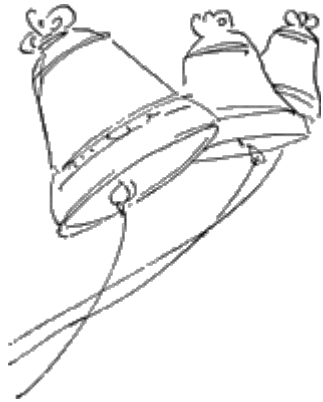
Конечно, не смерть одного человека и не горе нескольких лишь близких ему людей воплотил Шопен в своем гениальном марше. Всю великую трагедию родной своей Польши и всю скорбь своей души, измученной мыслями о страданиях родины, заставляет нас Шопен почувствовать и услышать в этой музыке.

Вот почему звуки шопеновского марша способны захватить в едином чувстве мужественной, гражданской скорби столько людей, сколько бы их ни оказалось в ту минуту, когда звуки эти величаво возникают в неподвижности гробовой тишины.

Впервые траурный марш Шопена вышел из стен концертного зала и прозвучал на печальной церемонии похорон 30 октября 1849 года в Париже. Хоронили того, кто силой своего гения и глубиной своих патриотических чувств создал это бессмертное произведение… Хоронили великого польского музыканта — Фредерика Шопена…

Опять в музыкальном театре

Вы, конечно, заметили, что уже несколько раз, обещая поговорить об опере попозже, я не удерживался и все-таки хоть ненадолго, а заходил с вами то на оперный, то на балетный спектакль. Но, право же, удержаться от этого было просто невозможно. В оперно-балетный театр приводила нас песня, приводил нас туда и танец. А теперь вот марш настойчиво зовет нас заглянуть хоть на один оперный спектакль, ну хоть на самое начало этого спектакля.



И вот мы с вами вошли в зал. Так спешили, что даже не успели посмотреть на афишу: какой же спектакль идет сегодня? Едва заняли свои места, как свет в зале погас, а огромный занавес, наоборот, оказался вдруг освещенным. Как тревожное, до крайности взволнованное пламя, заиграли на нем лучи театральных прожекторов. Дирижер поднял палочку… Ну конечно же, нам не нужно было заглядывать в афишу. С первого же аккорда мы узнаем эту музыку. Тот, кто слышал ее хоть раз в жизни, не забудет уже никогда. Это ослепительно яркий марш, быстрый и огненный, полный красочных переливов, увлекательнейших мелодий. Сколько жизненной энергии, сколько буйного темперамента в этом удивительном марше! Едва он успел отзвучать, на смену ему приходит новый, более размеренный и певучий, но еще более острый по маршевому своему ритму. Какие все знакомые мелодии!..

Может быть, некоторые из вас уже догадались, какой же оперный спектакль начинается такой увертюрой? Конечно «Кармен», гениальная опера французского композитора Жоржа Бизе. Та самая опера, которая была поставлена на сцене парижского театра за три месяца до смерти тридцатисемилетнего композитора и уже через несколько лет стала одной из любимейших и популярнейших опер во всем мире. Да, это та

самая «Кармен», познакомившись с которой, Петр Ильич Чайковский воспламенился «любовью и удивлением к этой чудесной опере».

Вот видите, на какой интересный спектакль привел нас марш. На протяжении всей оперы мы не расстанемся с маршевыми ритмами и мелодиями. Мы услышим и тревожно-затаенный «Марш контрабандистов», и очаровательно подвижный, веселый хор-марш мальчиков, подражающих взрослым солдатам на церемонии смены караула… Не расстанемся и с теми маршами, которые прозвучали в увертюре. Первый из них, бравурный и жизнерадостный, мы услышим в финале оперы, где он будет сопровождать невидимое нами, но ясно ощутимое, как будто в самом деле происходящее за сценой традиционное испанское зрелище — корриду, бой быков. А второй из них, звучащий гордо и самоуверенно, превратится в знаменитую арию тореадора Эскамильо — любимца публики, избалованного победами и успехом.

Вот видите, каким могучим оказался наш третий кит — на нем покоится целая большая увертюра, да и не только увертюра к знаменитой опере. Впрочем, кроме двух маршей, есть в этой увертюре, в самом ее конце, и еще нечто очень важное. Но об этом чуть позже, когда мы более обстоятельно подойдем к разговору об опере.

А куда теперь?

Отправившись в путешествие вслед за маршем, мы уже побывали с вами в концертном зале, где исполнялись фортепьянные сонаты Моцарта и Шопена, прислушались к звучанию траурного марша в исполнении духового оркестра на

улице, зашли и на оперный спектакль. А куда теперь? Вот это уж вы решайте сами.

Куда хотите, туда и пойдем. И я ручаюсь, что в какую бы сторону царства музыки мы ни пошли, всюду мы услышим новые марши, не похожие один на другой.

А марши в самом деле, точно так же как и песни и танцы, бывают очень различны по характеру, по форме, по содержащимся в них мыслям и чувствам. Вот мы с вами только что говорили о нескольких маршах. Посмотрите, какие все они были разные: изящный, не без юмора «Турецкий марш» Моцарта, величественный траурный марш Шопена, жизнерадостные марши Бизе. Мы никогда не спутаем эти марши — так различны они не только по мелодиям своим, но и по всему своему характеру.

Даже самые обычные, простые марши, которые мы часто слышим в повседневной жизни — на улицах, площадях, стадионах, и то очень отличаются друг от друга, хотя все они подчинены определенным правилам, без соблюдений которых марш перестает быть маршем. Правила эти очень просты: марш всегда пишется на счет «два» или «четыре», чтобы под него удобно было маршировать: «раз-два», «левой-правой»; марш всегда поэтому должен состоять из мелодий, число тактов в которых равно четырем-восьми-шестнадцати. Идущие под музыку марша, который был бы написан, например, на три счета и мелодии которого состояли бы то из пяти, то из девяти, а то из четырех тактов, обязательно будут «сбиваться с ноги», и такая музыка не только не облегчит тяжелого похода, но сделает его еще более тяжелым, не только не поднимет настроения марширующих, но, напротив, решительно испортит его.

Тут, впрочем, я должен сделать одну оговорку. Мы знаем несколько удивительных исключений из этого правила. Вот, например, потрясающая по силе и мужественности, по скульптурной выпуклости своей мелодии, по глубине выраженного в ней патриотического чувства знаменитая, написанная в начале Великой Отечественной войны песня композитора А. В. Александрова на слова поэта В. И. Лебедева-Кумача «Священная война». Звучит эта песня совсем как марш. Шагали под нее и солдаты, и партизаны, и рабочие отряды. А написана-то она и не «на два», и не «на четыре», а «на три»! Но такова уж сила маршевого характера этой песни, что даже в таком «трехдольном» движении она все равно кажется маршем!

Марши отличаются друг от друга не только по характеру музыки, но и по своему назначению. Есть марши строевые-походные, движение которых рассчитано точно на скорость человеческого шага.

Есть марши кавалерийские — движение их довольно быстрое, рассчитанное на кавалерийскую рысь. Есть марши торжественные, под которые не обязательно маршировать, — во время их исполнения могут происходить различные торжественные церемонии.

Бывают марши «встречные», марши похоронные, марши спортивные.

Отличаются марши также и тем, для кого они написаны. Я уверен, что вы, услышав даже не знакомые вам ранее марши, сразу определите, какой из них предназначен для октябрят, какой для пионеров, какой для молодежи, какой из маршей спортивный, какой — военный.

Но еще больше отличаются друг от друга марши, которые написаны для исполнения в концертах, марши, которые звучат в симфониях и ораториях, в операх и балетах. Эти марши иногда так же сильно отличаются от простых бытовых маршей, как отличаются концертные, оперные или балетные танцы от тех простых танцев, под музыку которых танцуют на балах и танцевальных вечерах.

Здесь уже каждый марш — это совсем свой характер, свое лицо, свои отличительные черты. И вот с такими маршами вы действительно наверняка встретитесь в любой области музыки, в какую ни вздумаете пойти.

Я приведу вам лишь несколько самых известных примеров. Сперва из области симфонии. «Так судьба стучится в дверь», — сказал будто бы Бетховен о мелодии, состоящей всего из четырех звуков, с которой начинается его знаменитая Пятая симфония.

Картины напряженнейшей борьбы человека за свое счастье рисуются в нашем воображении, когда мы слушаем первые три части этой симфонии. И вот наступает финал. Великолепным победным маршем, утверждающим силу, красоту и благородство человека, звучит эта заключительная часть одного из самых лучших творений великого композитора.

А когда вам доведется слушать «лебединую песню» Чайковского, его Шестую («Патетическую») симфонию — она была впервые исполнена под управлением самого композитора за девять дней до его смерти, — прислушайтесь к ослепительному, словно напоенному солнечным светом маршу, венчающему третью часть этой потрясающей симфонии…

Захотите услышать марши в маленьких пьесах для начинающих музыкантов — и здесь вы найдете их сколько угодно у многих композиторов: у Баха и Шумана, Грига и Чайковского, Прокофьева и Шостаковича…

Захотите послушать, как марши звучат в исполнении певцов

— солистов или даже целых хоров, — и тут вам долго искать не придется…

И уж конечно, с маршем вы обязательно встретитесь на любом спектакле в музыкальном театре, в любой опере, в любом балете, в любой оперетте…

Словом, с маршами и маршеобразной музыкой вы будете встречаться в своей жизни не реже, чем с музыкой песенной и танцевальной.

И точно так же, как из песни вырастает ПЕСЕННОСТЬ, из танца — ТАНЦЕВАЛЬНОСТЬ, из марша вырастает еще одно качество музыки — МАРШЕВОСТЬ. И точно так же, как мы с вами иногда говорим: «Какая песенная музыка!», хотя в этой музыке не было ни одной песни, или восклицаем: «Какая танцевальная музыка!», несмотря на то что в музыке этой не прозвучало ни одного танца, встречаемся мы и с музыкой, в которой не было никаких маршей, но мы говорим: «Какая маршевая музыка!»

Песенность, танцевальность и маршевость — это важнейшие качества музыки, которые в большей или меньшей степени дают о себе знать почти в любом музыкальном произведении. И чем больше произведение, чем богаче его жизненное содержание, чем шире развита его форма, тем полнее и разнообразнее проявляют себя эти качества.

Ну, а теперь опять сделаем небольшую передышку, а потом посмотрим, что получается, когда наши…

КИТЫ ВСТРЕЧАЮТСЯ ВМЕСТЕ

Король маршей

Если вы внимательно читали все, что до сих пор в этой книжке было написано, задумывались над примерами, которые я приводил, и старались вслушиваться в музыку, как я просил вас об этом, вы наверняка заметили, что, говоря об одном из китов, я часто затрагивал какого-нибудь другого, говоря о другом, часто касался третьего.

Избежать этого я не мог по той простой причине, что между нашими тремя китами нет непроходимых пропастей, потому что они крепко и нерасторжимо связаны друг с другом. Связаны потому, что и песня, и танец, и марш рождены *человеком,* нужны *человеку* ивыражают *человека* — его чувства и мысли, его движения и поступки.

Вот взгляните на себя: каждый из вас шагает, танцует, поет и остается при этом одним и тем же человеком. Меняется ваше поведение, ваши мысли, ваши чувства, а вы-то сами не меняетесь при этом! А вы замечали, как во время танца, даже незаметно для самого себя, вы начинаете что-то напевать, вроде как бы подпевая своим танцевальным движениям? Или даже так: идете куда-нибудь (марш!), но идете чуть-чуть подпрыгивая, этакой танцующей походкой (танец!) и еще при этом что-то напеваете (песня!). Вот вам и все три кита объединились в одном и том же настроении, в одном и том же движении. Так бывает и в жизни, и в искусстве буквально на каждом шагу!

Давайте посмотрим, как это получается, сперва на самых простых примерах, даже на тех, с которыми уже встречались в этой книжке.

«Смело, товарищи в ногу!» — что это такое?

Песня?

Безусловно песня.

А может быть, марш? Безусловно марш. Но это не просто марш, а *песня-марш.* Мы ее поем, как песню, и маршируем под

нее, как под марш…

«Вы жертвою пали в борьбе роковой» — это тоже *песня-марш,* но уже не призывно-энергичная, а скорбно-суровая. Но опять-таки нам ее и петь иногда приходится, и шагать под нее случается…

Давайте повнимательнее прислушаемся к песням-маршам, которые встречались нам в жизни. И начнем с музыки одного замечательного композитора, чьи многочисленные песни пользуются одинаковой любовью и у детей, и у взрослых, и у пионеров, и у комсомольцев, и у старых большевиков. Их любят люди самых различных профессий и самых различных музыкальных вкусов. Их любят и в нашей стране, и во всем мире.

Вот я расскажу вам о своем знакомстве с одной его песней. Это было давно, в 1935 году. Я, тогда еще совсем юный композитор, поехал в «Артек» на празднование десятилетия со дня основания лагеря. У самого моря стояло пианино, вокруг которого собирались ребята, слушали музыку, сами пели, вели оживленные разговоры. В те дни я стал впервые беседовать с ребятами о музыке.

Пришел в «Артек» свежий номер «Пионерской правды». Смотрю — напечатана какая-то новая, еще не знакомая мне песня. Отличная песня, бодрая, веселая, увлекательная, но не очень простая: сначала одна мелодия, потом вторая, за ней третья… Трудно, думаю, будет ребятам с лёта выучить такую песню. Но уж очень песня хороша…

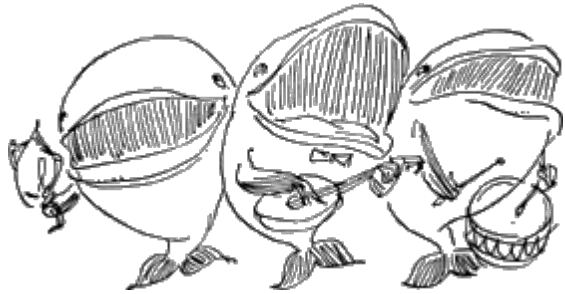
На следующий день — очередная наша встреча.

Прочитал я ребятам стихи, на которые песня написана, сыграл песню целиком, потом по частям. С восторгом приняли ее ребята. Стали сразу же учить и довольно сносно запомнили. Но я, честно говоря, подумал, что на следующий день придется начать разучивать ее заново: забудут, мол, за ночь…

Утром следующего дня я проснулся не сам. Меня разбудили звонкие голоса, уверенно и бойко — так, что, вероятно, и на море, и в горах было слышно, — певшие новую песню: «А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер! Веселый ветер! Веселый ветер!..» Вот ведь какая это была песня!

Уверен, что среди вас нет никого, кто бы не знал и не любил эту песню, сочиненную Исааком Осиповичем Дунаевским на стихи поэта Василия Ивановича Лебедева-Кумача. Больше тридцати лет живет эта превосходнейшая песня! Сколько других песен для ребят появилось за эти годы, песен хороших, отличных, прекрасных, а «Песня о веселом ветре» из кинофильма «Дети капитана Гранта» продолжает жить, ничуть не стареет, остается все такой же молодой и задорной, все так же радует ребят, так же крепко дружит уже со многими поколениями советских людей.

Вот какую песню-марш написал Дунаевский!



Ну, а теперь давайте вспоминать другие песни-марши Дунаевского. «Легко на сердце от песни веселой» — все вы, конечно, знаете и любите эту знаменитую песню «Марш веселых ребят», вошедшую в нашу жизнь тоже с киноэкрана. Киноэкран подарил нам и другую, получившую широчайшую популярность песню-марш Дунаевского — «Песню о Родине». Многие сейчас, может быть, и не помнят, что песня эта впервые прозвучала в кинофильме «Цирк».

Я могу продолжить перечисление песен-маршей Дунаевского: «Марш юннатов», «Марш энтузиастов», «Физкультурный марш», «Весенний марш», «Спортивный марш», «Марш трактористов», «Марш краснофлотцев», «Марш артиллеристов», «Комсомольский марш», «Марш водолазов»… Могу назвать и множество песен Дунаевского, которые хоть маршами и не называются, но представляют собой самые настоящие марши: «Песня юных капитанов», «Ежик», «Пионер в пути», «Дружное наше звено», «До чего же хорошо кругом», «Внимание — на старт!» и очень многие другие. Если слово «марш» отсутствует в названиях этих песен, то композитор часто в начале музыки ставит такое указание: «В темпе марша». Такое указание, кстати, сделал он и в «Песне о Родине».

Маршевые песни Дунаевского очень различны по музыке, по настроению, по всему своему характеру, но все же в них решительно преобладает одно свойство: все они насквозь пронизаны радостным отношением к жизни, любовью к человеку, все они мужественны, энергичны и вместе с тем озарены доброй, ласковой улыбкой юности.

По самым скромным подсчетам, Дунаевский сочинил около двухсот песен-маршей. А как много было сочинено, да и сегодня сочиняется разными композиторами песен по образцу и под влиянием маршевых песен Дунаевского!

Если Иоганна Штрауса называли «королем вальсов», то Исаака Дунаевского смело можно назвать «королем маршей»!

Чудо-танец

А что такое «Во саду ли, в огороде» или «Камаринская»? Пляски? Танцы? Конечно. А может быть, песни? И песни тоже. Это *песни-пляски* или *песни-танцы,* каких невероятно много в народной музыке, потому что пение песен в народе очень часто сопровождалось плясками, танцами. Кто из нас не знаком с этой прекрасной песенно-танцевальной народной музыкой! В Белоруссии — «Бульба», «Лявониха», «Крыжачок»; на Украине — «Ой, чия це хата», «Гоп, мои гречаныки»; в Латвии — «Куда спешишь, петушок?»; в Польше — многие мазурки, во Франции — бержеретты…

С огромным количеством танцевальных песен встречаемся мы в музыке наших дней, в частности в советской музыке, как, впрочем, встречались с ними и в музыке прошлых времен.

Среди многочисленных форм танцевально-песенной музыки есть одна, которой принадлежит здесь исключительное, совершенно особое место. Я говорю о *песне-вальсе.* В самом деле: мы знаем песни-пляски, песни-польки, песни-краковяки, песни-гопаки, знаем в наше время появившиеся песни-фокстроты, песни-блюзы и песни-твисты. Но ни один из танцев не породил такого бессчетного числа песен, как вальс. Это действительно удивительный танец! Чудо-танец!

Вальс был рожден почти три века назад как народный танец на стыке трех стран — Германии, Австрии и Чехии. Танцевали его и в городах, и в деревнях, танцевали всюду, где придется, в самой простой, незатейливой обстановке, где собирался и развлекался простой, не избалованный жизнью народ. Танцевали вальс под звуки малюсеньких народных оркестров — четыре, три, а то и два музыканта. И вполне уютно чувствовала себя музыка вальса в таком скромном исполнении.

А потом, где-то уже в XVIII веке, перебрался вальс и в самые богатые городские дома, проник в аристократические салоны, даже в королевские и императорские дворцы. Заиграли вальс

музыканты в нарядных камзолах и напудренных париках, в шелковых чулках и ботинках с бантами. Появились специальные профессора — балетмейстеры, и затанцевали вальс обученные этими профессорами богачи и чопорные аристократы. Один историк той поры не без юмора заметил, что вальс распространился по Европе, как эпидемия насморка!

Постепенно, продолжая танцевать вальс, люди стали прислушиваться к музыке этого танца, получившего действительно всеобщее распространение. Вальс обосновался тогда и на концертной эстраде. Он зазвучал в большом оркестре и почувствовал себя в великолепном симфоническом звучании ничуть не хуже, чем когда его играли лишь под танцы — в танцевальном ли зале на роскошном балу или на скромной крестьянской пирушке в селе.

И как-то незаметно получилось, что повсюду стали не только танцевать вальс и не только слушать музыку вальса, но и запели его. Вальсы для пения стали сочиняться и безвестными народными сочинителями, и самыми знаменитыми композиторами. Вальс немедленно перебрался и в оперу. Арии, написанные в движении вальса, сразу же становились популярными, принимались любителями музыки как что-то свое, очень близкое, родное.

Песни-вальсы стали петь под гитару, под аккордеон, под баян. Звучали они в сопровождении эстрадных оркестров, а в наши дни и под джаз. Новые танцы появлялись и исчезали, а вальс оставался. Конечно, характер и самого вальса, и вальсовых песен непрерывно менялся, в разных странах появлялись свои национальные приметы, но все равно он продолжал жить, живет сегодня и, надо думать, будет так же успешно жить и завтра и послезавтра.

Ведь в любом месте, где танцуют, — от простой школьной вечеринки до самого изысканного дипломатического приема — рядом со всеми современными танцами сегодня обязательно танцуют и вальс. Попробуйте спросить самого себя, своих подруг и товарищей, какой «танцевальный образ» возникает в вашем сознании при словах о выпускном школьном бале. Убежден, что подавляющее большинство ответит: «Последний школьный вальс!»

На фоне вальса происходит знакомство Наташи Ростовой с Андреем Болконским в «Войне и мире» Льва Толстого. На фоне вальса разыгрывается драма чистой души и любящего сердца Нины в «Маскараде» Лермонтова. На фоне вальса происходит первая встреча Ромео и Джульетты в опере Гуно.

Песня-вальс и романс-вальс получили широчайшее

распространение и в русской классической музыке, и в современной нашей советской музыке.

Вспомните песни народного склада — «Позарастали стежки-дорожки», «Однозвучно гремит колокольчик», «Мой костер а тумане светит».

Вспомните Глинку — «В крови горит огонь желанья», Даргомыжского — «Мне минуло шестнадцать лет».

Вспомните Чайковского — «Растворил я окно, стало душно невмочь», «Средь шумного бала, случайно…»

Припомните неисчислимое количество советских песен-вальсов, начиная с «первых ласточек» в этой области, таких, как очень давняя, в двадцатые годы родившаяся, но до сих пор свежо и романтично звучащая комсомольская революционная песня народного происхождения «Там вдали за рекой загорались огни…».

Не забудьте одну из первых предвоенных песен-вальсов — «Моя любимая» Блантера, ставшую необычайно популярной на фронтах Великой Отечественной войны, вероятно, потому, что своей нежной лиричностью она напомнила бойцам на фронте об их родном доме, о далеких, но сердцу близких, дорогих людях…

Не забудьте и увлекательные вальсы Дунаевского — «Школьный вальс», «Лунный вальс», вальсы из его кинофильмов и оперетт.

А сколько чудесных песен-вальсов было написано в годы Великой Отечественной войны! «В прифронтовом лесу» Блантера, «Заветный камень» Мокроусова, «Московский вальс» Хренникова, «В землянке» Листова, «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк» Соловьева-Седого, «Фонарики» Шостаковича… Да разве все перечислишь!

И сегодня, пожалуй, можно сказать, что вальс — одна из самых излюбленных песенных форм в советской музыке, от эстрадной лирической песни до детских песен.

Должен признаться, я сам тоже очень люблю сочинять

вальсы. «Наш край» («То березка, то рябина»), «Счастье» («Весенний день, сирень, сирень»), «Школьные годы» («В первый погожий сентябрьский денек»), «Артековский вальс», «Вежливый вальс», «Наша весна» — из кантаты «Песня утра, весны и мира», «Комсомольская-прощальная» из оперы «Семья Тараса» («У старой у околицы родимого села»), «Подснежник», «Подружки» — все это песни-вальсы.

А не так давно появился у нас «Вальс о вальсе». Это увлекательная вальсообразная песня — композитор Эдуард Калмановский и поэт Евгений Евтушенко словно специально для того и сочинили ее, чтобы подтвердить всеобщую любовь к вальсу.

…Пусть проходят года,
Все равно никогда
Не состарится вальс! —

поется в этой песне.

Сказка про храброго пионера

Вот мы увидели, как часто и как легко песня объединяется то с танцем, то с маршем и как образуются при этом такие своеобразные формы музыки, как песня-танец, как песня-марш.

А теперь я хочу рассказать вам о том, как все наши три кита — песня, танец и марш — соединяются в одно неразрывное целое или, во всяком случае, дополняют друг друга внутри одного сочинения. И вас, конечно, не удивит, что речь теперь пойдет о сочинениях более сложных, чем те, о которых мы только что говорили.

Во всем мире и взрослые и дети знают и любят симфоническую сказку Сергея Прокофьева «Петя и волк». Эту сказку замечательный наш композитор, очень любивший детей и

сочинивший для них много прекрасной музыки, написал специально для концертов, которые устраивались в тридцатые годы в Московском Центральном детском театре. Исполняется эта сказка так: чтец читает ее небольшими отрывками, а симфонический оркестр играет музыку, которая изображает все то, о чем рассказывается в сказке. А рассказывается в ней о том, как храбрый пионер Петя с помощью птички поймал волка. В сказке вместе с Петей, птичкой и волком участвуют Петин дедушка, кошка, утка и охотники, у которых Петя перехватил добычу, хоть он и был вооружен всего-навсего веревочкой с петлей на конце, а охотники — настоящими ружьями, из которых палили со страшной силой, но без толку.

Эту сказку Прокофьев сочинил не только для того, чтобы доставить удовольствие тем ребятам, которые ее слушают, но и для того, чтобы научить этих ребят слушать симфонический оркестр, узнавать разные инструменты этого оркестра, прислушиваться к тому, как и что может оркестр выражать. Каждое действующее лицо сказки имеет, так сказать, свой инструмент в оркестре. Дедушка изображен низким деревянным духовым инструментом фаготом: фагот все время словно немножко сердится, хотя, в общем-то, он довольно добродушный. Кошку изображает кларнет, деревянный духовой инструмент, звучащий чуть повыше фагота: он играет отрывисто, вкрадчиво. Утка и птичка — еще более высокие гобой и флейта: гобой вроде покрякивает, флейта вроде посвистывает. Волк — довольно страшно звучащие валторны, а охотники — все деревянные инструменты вместе, да еще барабаны в придачу, когда охотники поднимают беспорядочную пальбу.

А Петя? А Петю Прокофьев изобразил при помощи всех струнных инструментов — скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов. И вот какую музыку дал он своему главному герою: это одновременно и песенка — Петя как будто что-то напевает, это и танец — Петя словно пританцовывает, подпрыгивает на ходу; это и немножко марш, потому что подпрыгивающая походка Пети все-таки очень четкая, ритмичная — он словно бы и марширует немножко. И очень любопытно, что в конце сказки, когда все ее участники ведут в зоопарк пойманного Петей волка, в музыке звучит великолепный марш, который Прокофьев сделал именно из Петиной мелодии. Вот видите, как в одном и том же музыкальном образе, можно сказать, внутри одной мелодии встретились все наши три кита!

Страшные песни и пляски

Главной темой творчества гениального русского композитора Мусоргского была трагическая судьба русского крестьянина, изнемогавшего от непосильного труда под гнетом помещиков и бар, жившего в невыносимо тяжких условиях, таких тяжких, что смерть начинала порой казаться единственным спасением от этой мучительной жизни. Теме этой Мусоргский посвятил свои лучшие творения — оперы «Борис Годунов» и «Хованщина»; звучит она и в его песнях, которые обычно так и называют — «крестьянские песни».

И вот написал Мусоргский, быть может, одно из самых сильных и трагических произведений во всей русской музыке — цикл песен на слова поэта А. Голенищева-Кутузова под страшным названием: «Песни и пляски смерти». Не только название, но и само произведение тоже страшное.

Это четыре песни, разросшиеся до огромных масштабов, рисующие четыре картины тяжелых человеческих страданий и смерти. Всем, чья смерть описывается в этих песнях, Мусоргский глубоко сочувствует и так передает в музыке свои чувства, что ни у кого из слушателей не остается никаких сомнений в том, что

тяжелая, несправедливая жизнь замучила этих людей.

Больной ребенок умирает в беспросветной нищете на руках у своей несчастной матери, обессилевшей от горя и тяжкого труда. Это первая песня.

Прошла вся жизнь в страданиях, не нашел человек счастья на земле, никто не подарил ему любви, о которой он мечтал… А смерть тут как тут — уж она-то полюбит, уж она-то никому не отдаст и сама не оставит… И поет свою безжалостную серенаду… Это вторая песня.

Вот «мужичок убогий» заплутался в зимнем лесу. Подкараулила его смерть и «с пьяненьким пляшет вдвоем трепака». Никогда еще, кажется, не звучал веселый трепак так страшно, как звучит он здесь. И никто не решится обвинить мужичка. Каждому понятно: не от легкой жизни запил бедняга, не справился с жестокой участью, заливал свое горе слезами и водкой… Вот и третья песня—на этот раз уже песня-танец.

До сих пор умирали одинокие люди с глазу на глаз со смертью. А теперь с первых же звуков музыки — стремительной, всесокрушающей — погружает нас Мусоргский в картину кровавой битвы, в которой участвуют огромные массы людей. Стонут смертельно раненные воины, несутся обезумевшие кони, сливаясь с воинственными кличами, звенят скрещивающиеся мечи. Бой все сильней и сильней. Но силы бойцов не безграничны. Постепенно все тише и тише становится на поле, усеянном телами погибших. И вот в полной тишине, озаренная мертвенным светом луны, на боевом коне величаво выезжает Смерть. «Остановилась… оглянулась… улыбнулась…» Сейчас она здесь полководец, все ей подчинено, все подвластно. Звучит полный невероятной жестокости, какой-то неправдоподобно злобной бесчеловечности марш: Смерть-полководец объезжает свои полки… И сразу же марш этот превращается в тяжелую

пляску — тоже злобную, тоже бесчеловечную: Смерть притаптывает сырую землю, чтоб никогда погибшим воинам не встать из нее…

Вот четвертая песня — одновременно и песня-марш, и песня-пляска.

Так в одном этом необычном произведении снова объединились песня, танец и марш. Объединились для того, чтобы с особой полнотой передать сложный замысел поэта и композитора, чтобы с особенной силой воздействовать на слушателей.

А теперь наконец об опере

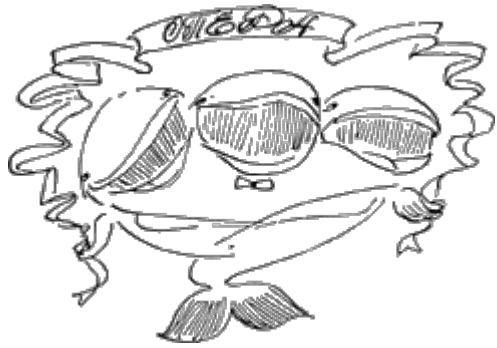
Написал я этот подзаголовок и решил вспомнить: а что об опере уже написано в этой книжке? По правде говоря, я даже не думал, что наша беседа так часто уводила нас в область оперы. Но, право же, избежать этого я был не в состоянии. Заговаривал о песне — не мог пройти мимо оперы; заходила речь о танце — обязательно вспоминал оперу; возникал разговор о марше — тоже не удавалось миновать оперу. Но главное в опере, конечно, пение. Она ведь и родилась от слияния певческого искусства с искусством театральным. Было это в Италии триста с лишним лет назад.

Первые оперные представления поразили публику и критику своей необычайностью: театральные актеры, к которым зрители давно уже привыкли, вдруг, вместо того чтобы разговаривать, запели!

Было чему поразиться! Некоторые критики стали просто смеяться над новым искусством, издеваться над ним, доказывать, что это и не искусство вовсе, а сплошная нелепица.

«Можно ли нечто более смешное видеть, как дуэль, пением сопровождаемую! — писал один из таких критиков. — Люди к смерти готовятся, скорбят о страшном несчастии с приятной и спокойной арией».

И все-таки опера победила, распространилась по всему миру, среди всех народов, все больше и больше завоевывая симпатии многочисленных слушателей-зрителей.



Успех нового искусства отчасти объясняется, может быть, тем, что в нем объединились многие разные, дотоле порознь существовавшие искусства: театр, музыка, пение, танец, живопись… Каждый мог найти в нем то, что любил, что доставляло ему радость и отвечало его духовным запросам.

И уж конечно, в опере слились в одно целое наши три кита. Так основательно слились, что между ними совсем стали стираться всякие грани, и один без другого и без третьего они здесь, кажется, совсем оказались не в состоянии существовать.

Вспомним опять оперу, о которой уже шла у нас речь, — оперу Бизе «Кармен». Мы обнаружили, что знаменитая увертюра к этой опере построена на двух великолепных, блестящих маршах. Теперь я могу сказать больше: вся опера «Кармен», за исключением совсем небольшого числа страниц, построена на песнях, маршах и танцах испанского происхождения, на всевозможных их столкновениях и сочетаниях.

Вот в самом конце увертюры — я обещал вам об этом рассказать, — как только в последний раз отзвучала ее главная маршевая мелодия, после небольшой настораживающей паузы вдруг врывается совсем новая мелодия — короткая, но очень страстная и полная трагической напряженности. Мелодия эта будет на протяжении всей оперы развиваться вместе с развитием

трагической судьбы героини оперы — работницы табачной фабрики цыганки Кармен.

Что же это за мелодия? Она как будто не похожа на песню, тем более не похожа ни на танец, ни на марш. И все-таки это песня. Вернее, такой мелодический напев, который нетрудно встретить в цыганских песнях. Ведь Кармен — цыганка!

О том, что мелодия второго марша, прозвучавшего в увертюре, превращается в знаменитую арию тореадора Эскамильо, я уже говорил. А теперь добавлю, что из двух популярнейших испанских танцев — сегедильи и хабанеры — Бизе создал две центральные арии своей героини. Третья ее ария, полная предчувствия скорого конца, выросла из короткой мелодии — песни, завершавшей увертюру.

Одна ария героя оперы Хозе основана на песне, другая — на марше.

Перечислять все песни, марши и танцы, которые звучат в «Кармен», — это значит перечислять почти все музыкальные номера оперы. Сейчас я, конечно, делать этого не собираюсь. Но вот когда вам доведется в театре или по радио слушать эту замечательную оперу, обратите внимание на то, как вся она пронизана песенными, танцевальными и маршевыми ритмами и мелодиями. Не только гениальным даром, но и великолепным мастерством надо было обладать, чтобы опера при этом оказалась произведением в высшей степени цельным, непрерывно и напряженно развивающимся, а не просто «венком» песен, танцев и маршей, как это иногда бывало и до Бизе, и после него в операх менее талантливых композиторов.

В операх, в которых нет ни одной песни, ни одного танца и ни одного марша — это хоть и чрезвычайно редко, но все же бывает, — мы все равно встретимся и с песенностью, и с танцевальностью и с маршевостью. Без этого мы не найдем ни одной оперы. И это очень понятно: если песенность лучше всего передает чувства задушевные, лирические, поэтичные, то танцевальность помогает передать легкость характера,

подвижность, игривость, а маршевость служит прежде всего для передачи мужественности, решительности, силы духа, героизма.

Вот, например, почему в опере Бородина «Князь Игорь» знаменитый «Плач Ярославны» — горестная ария княгини, тоскующей по ушедшему в поход князю, — звучит как *песня;* героическая ария плененного половцами князя «О дайте, дайте мне свободу, я свой позор сумею искупить!» звучит почти как *марш* (в той части, где князь вспоминает о Ярославне, марш этот переходит в песню); а удалая ария Владимира Галицкого — ему все нипочем, ему море по колено, лишь бы поразвлечься, покутить, — написана Бородиным совсем как *пляска.*

По-настоящему хорошая музыка характером своим всегда точно соответствует чувствам и мыслям, которые композитор хотел в этой музыке выразить. Когда вы слушаете музыку, старайтесь услышать и почувствовать этот ее характер, и тогда многое, очень многое в музыке будет становиться для вас и понятнее и интереснее.

Вот доведется вам когда-нибудь услышать и увидеть в театре одну из самых лучших опер Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» — и вы сразу заметите, какая огромная разница не только в человеческих характерах, но и в самой музыке двух главных действующих лиц оперы.

Дева Феврония — воплощение доброты, мягкости, всепрощения и, главное, безграничной любви к людям, к народу, к своей родине. И все, что в опере поет Феврония, проникнуто чудесной народной песенностью. Именно благодаря Февронии мы всю эту оперу слышим как сплошную, бесконечно льющуюся песню…

Иное дело Гришка Кутерьма — юродивый, замученный горем и нуждой, вечно пьяненький, опустившийся до самых страшных низин жизни. Попав в плен к татарам, он мук убоялся и предателем стал — показал врагу путь к городу Великому

Китежу. Очень сложный образ. И очень не простыми красками воплотил его в своей опере Римский-Корсаков. Вся музыка Гришки соткана из горестной песни-плача и из нагловатой пьяной пляски. Поэтому-то мы вместе с композитором одновременно и жалеем Гришку, и осуждаем его…

И когда рядом, в одной и той же сцене, встречаются Феврония с Гришкой Кутерьмой, мы не только видим, но и слышим по характеру самой музыки, что встретились два совсем противоположных человека, словно добро и зло встретились и в спор вступили…

А вот еще одна опера. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова», написанная по рассказу Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Всю музыку главной героини оперы, Катерины, композитор написал с огромным сочувствием к этой женщине, рисуя ее как жертву диких нравов старой, дремучей дореволюционной купеческой России. И все, что в опере связано с образом Катерины, звучит как песня — то лирическая, то полная глубокого трагизма.

А наряду с этим в опере немало иронии, доходящей порой до острейшей сатиры. Так, работники, прощаясь со своим хозяином, делают вид, что грустят, а в душе рады его отъезду. И поют слова прощания: «Зачем же ты уезжаешь, хозяин, зачем?» — на мотив не слишком серьезного вальса. Так композитор подчеркнул подлинное отношение работников к купцу, где уж во всяком случае нет места искренней любви. Свекор Катерины, вспоминая свои молодые годы, вдруг запевает лихую мазурку и этим сразу раскрывает свой далеко не безупречный нрав.

А городовых в участке Шостакович заставляет петь совсем уж непристойный для «блюстителей порядка» опереточный вальс, да еще на такие слова: «На-ше жа-ло-ва-нье скуд-но, брать же взят-ки о-чень труд-но…»

Вот видите, как танцевальность ворвалась в оперу даже тогда,

когда композитор не дал в ней ни одного танца, ни одной танцевальной сцены!

Теперь, я думаю, настал момент, когда мы с вами должны задать себе вопрос: откуда же возникает в музыке то, что на слух никак не похоже ни на песню, ни на танец, ни на марш, то, в чем мы не ощущаем ни песенности, ни танцевальности, ни маршевости?

Что лежит в основе такой музыки? Каким образом связана она с нашими тремя китами? Нет ли еще чего-нибудь такого важного, без чего этих китов было бы недостаточно, чтобы музыка могла существовать, развиваться, рождать самые различные, богатые и сложные формы?

Если вы зададите мне сейчас все эти вопросы, я скажу только одно: удивительно, как вы не задали мне их до сих пор! Или, может быть, вопросы эти и приходили вам в голову, да вы не хотели перебивать меня и решили дождаться, когда я сам заговорю об этом? Ну что ж, в таком случае за выдержку вашу и терпение вас можно похвалить.

А теперь, после того как мы основательно разобрались в трех китах, можно и дальше пойти.

И не только можно, но и обязательно надо, потому что, какую бы большую роль в музыке ни играли песня, танец и марш (а мы убедились в том, что роль эта поистине огромна), ими музыка еще не ограничивается.

Это точно так же, как всякий дом держится на фундаменте, но ведь не только из фундамента дом состоит! Фундамент, можно сказать, связывает дом с землей, с почвой, на которой он держится. Так же и наши три кита, самые массовые, самые широко распространенные формы музыки — песня, танец и марш, — связывают все богато развитое здание музыки с огромными массами людей, с народной почвой. Но не только из них состоит это прекрасное здание.

Часть вторая
ПРО МНОГОЕ ДРУГОЕ

ЧЕЛОВЕК ПОЮЩИЙ И ЧЕЛОВЕК ГОВОРЯЩИЙ

Казнить или миловать?

Сперва я спрошу вас вот о чем: приходилось ли вам когда-нибудь слышать, как человек рассказывает о чем-то быстро-быстро, ни одной остановки, ни одного знака препинания между словами и даже фразами, все как будто на одной ноте, ни повышений, ни понижений, ни сильных слов, ни слабых, так что никак не поймешь, где слова главные, а где второстепенные, где веселое, где грустное, — все одинаково, все без разбора, все подряд…

Словом, как говорится, бубнит-бубнит, а понять ничего нельзя… Случалось вам слышать такую речь?

Вот попробуйте прочитайте вслух, и как можно быстрее, на одном дыхании, на одной высоте — без повышений и понижений звука, без единой остановки — такое, например:

> только еще один раз сказал сверху женский голос который сейчас узнал князь Андрей да когда же ты спать будешь отвечал другой голос я не буду я не могу спать что ж мне делать ну последний раз два женские голоса запели какую-то музыкальную фразу составлявшую конец чего-то ах какая прелесть ну теперь спать и конец ты спи а я не могу отвечал первый голос приблизившийся к окну она видимо совсем высунулась в окно потому что слышно было шуршанье ее платья и даже дыханье все затихло и окаменело как и луна и ее свет и тени князь Андрей тоже боялся пошевелиться чтобы не выдать своего невольного присутствия Соня Соня…

Я уверен, что даже если бы вам и удалось прочитать это на одном дыхании, не запнувшись и не рассмеявшись, то ни один из

ваших слушателей, а вернее, что и вы сами, ровным счетом ничего не поняли бы и решили, что я нарочно какую-то чепуху сам придумал.

Так вот, это совсем не чепуха, а отрывок из «Войны и мира» Льва Толстого, из великой книги великого писателя, каждая строчка которой может служить образцом русского литературного языка.

Это строчки из сцены в Отрадном, когда князь Андрей Болконский приехал к Ростовым и слышит из окна своей комнаты голоса Наташи и Сони, доносящиеся со второго этажа.

А теперь вспомните, как написан этот отрывок Толстым. Посмотрите и опять прочитайте вслух:

> «— Только еще один раз, — сказал сверху женский голос, который сейчас узнал князь Андрей.
>
> — Да когда же ты спать будешь? — отвечал другой голос.
>
> — Я не буду, я не могу спать, что ж мне делать! Ну, последний раз…
>
> Два женские голоса запели какую-то музыкальную фразу, составлявшую конец чего-то.
>
> — Ах, какая прелесть! Ну, теперь спать, и конец.
>
> — Ты спи, а я не могу, — отвечал первый голос, приблизившийся к окну. Она, видимо, совсем высунулась в окно, потому что слышно было шуршанье ее платья и даже дыханье. Все затихло и окаменело, как и луна, и ее свет, и тени. Князь Андрей тоже боялся пошевелиться, чтобы не выдать своего невольного присутствия.
>
> — Соня! Соня!..»

Что же произошло? Буквы остались те же, слова те же, а все стало совершенно другим. Что же изменилось?

Появились паузы между словами и фразами. Появились знаки препинания. Одни слова зазвучали сильнее, другие слабее, одни быстрее, другие медленнее. Одни звуки стали звучать выше, другие ниже. Появилось то, что мы и в музыке, и в обыкновенной человеческой речи называем *интонацией. А* с появлением интонации бессмысленный набор звуков, слов превратился в осмысленную, содержательную человеческую речь!

С понятием интонации вы все хорошо знакомы. С самых ранних детских лет вы отлично усвоили множество разных интонаций: вопросительную и утвердительную, требовательную и отрицающую, мечтательную и деловитую… Вы хорошо научились одно и то же слово делать добрым и сердитым, робким и решительным, вы научились одними и теми же словами, меняя

лишь интонацию — высоту звука и окраску его, — «изображать» и огромного медведя, и малюсенькую птичку… Свои размышления вы передаете в речи медленной и спокойной, свои тревоги, взволнованные чувства — в речи быстрой, возбужденной… В каждой фразе вы стараетесь выделить слова самые важные, а слова второстепенные, вспомогательные, делаете едва заметными…

Может быть, когда-нибудь вы слышали историю о том, как осужденный на смертную казнь преступник подал королю прошение о помиловании и король сделал на прошении такую надпись: «Казнить не надо миловать!» Стали судьи ломать себе голову — что же король имел в виду, как следует читать его решение: *«Казнить,* не надо миловать!» или: «Казнить не надо, *миловать!»* Вот видите — от простой запятой, которую король забыл поставить, повисла на волоске жизнь человека. Вот что такое интонация!

«Вот идеал, к которому я стремлюсь…»

Интонация и есть то, что роднит нашу речь с пением и вообще со всей музыкой. Интонация лежит в основе постоянного стремления речи и пения идти друг другу навстречу. А в том, что стремление такое существует на самом деле, вы можете убедиться без всякого труда.

Прислушайтесь к голосам хороших актеров в драматическом театре или в кино или даже к голосу хорошего оратора — вы услышите, как «музыкально» звучит их речь, как много в ней различных интонационных переходов, повышений и понижений, усилений и ослаблений, какие в ней выразительные паузы и акценты, как точно выделены главные, наиболее важные по смыслу слова. Кажется, вот-вот перейдет такая речь в мелодию…

Такой интонационно богатой с давних пор была подлинно народная речь. От говора к пению незаметно переходит хороший

народный сказитель. В настоящие маленькие мелодии то и дело превращаются выкрики уличных продавцов, старьевщиков, мелких мастеров-ремесленников…

Прислушайтесь к человеческим голосам, звучащим вокруг вас, и вы услышите, что «музыкальная», интонационно богатая речь не просто красива — она выразительнее, убедительнее и понятнее речи «немузыкальной».

Великий русский режиссер, один из основателей прославленного Московского Художественного театра Владимир Иванович Немирович-Данченко любил повторять своим ученикам; «Если во фразе больше одного логического ударения — вся фраза сразу же становится непонятной…»

Прислушайтесь к себе, к своим товарищам — как звучит ваш голос, когда вы читаете что-нибудь вслух или рассказываете дома, в классе или, тем более, на каком-нибудь вечере. Все ли у вас интонационно убедительно, все ли выразительно, все ли понятно? Не получается ли иной раз так, как у того короля, который забыл запятую поставить? Или как у того незадачливого актера, который, играя роль Дмитрия Самозванца в «Борисе Годунове», вместо того чтобы в порыве гордости и самолюбия воскликнуть: «Довольно!.. Стыдно мне пред гордою полячкой унижаться!..» — возгласил: «Довольно стыдно мне пред гордою полячкой унижаться!..»

А теперь внимательно прислушайтесь к пению, хотя бы к тем песням, которые сами поете и которые звучат вокруг вас. Вы без труда заметите, что в хороших песнях повышение и понижение звуков мелодии происходит обычно на тех же словах, которые мы и при чтении повысили бы или понизили: что самый высокий и сильный звук мелодии — мы называем его «вершиной» или «кульминацией» мелодии — придется почти всегда на то слово, которое и при чтении мы бы выделили, сделали на нем то самое логическое ударение, о котором говорил Немирович-Данченко; что перерывы в мелодии, паузы приходятся в тех же самых местах, где мы сделали бы их и при чтении.

Так вы заметите, что мелодия хорошей песни, оставаясь при этом музыкой, как бы стремится интонационно приблизиться к обыкновенной человеческой речи. А вот если бы в этой мелодии все было не так, как при чтении тех же стихов, а все «наоборот», вы сразу же заметили бы это и сказали: «Какая неестественная, какая невыразительная и некрасивая мелодия!» И почувствовали бы, что мелодия эта, вместо того чтобы идти навстречу речи, уходит от нее…

Особенно большое стремление сблизить музыку с человеческой речью проявили еще в прошлом веке русские

композиторы. Мусоргский, например, прямо говорил: «…моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, то есть звуки человеческой речи как наружные проявления мысли и чувства должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь…»

Письмо Лизы и встреча с настоящим человеком

Если бы не было такого взаимного стремления речи к музыке и музыки к речи, если бы не было между ними той внутренней связи, которая существует не только потому, что истоки музыки, как и речи, одинаково коренятся в человеческом голосе, но и потому, что речь и музыка одинаково рождены мыслями и чувствами человека и служат для общения людей друг с другом, не могли бы появиться и жить те искусства, 'в которых речь и музыка сливаются в одно неразрывное целое: песня, романс, хор, кантата, оратория, опера.

И уж тем более не могли бы возникнуть произведения искусства, в которых человеческая речь и музыка существуют рядом, так сказать, на равных правах. А ведь такие произведения существуют — создавались они и в давние времена, создаются и в наши дни.

Может быть, кому-нибудь из вас уже довелось услышать в концерте, по радио или в записи на пластинку, например, «Пер Гюнт» — замечательное произведение, в котором драматическая пьеса норвежского писателя Ибсена сочетается с чудесной, поэтичнейшей музыкой Грига. При исполнении этого произведения чтецы выступают на равных правах с певцами. Симфонический оркестр сопровождает и тех и других, а нередко играет самостоятельную музыку, передающую то картины природы — «Утро», то сказочно-фантастические сцены — «В пещере горного короля», то драматические события — «Смерть Озе», то изящные танцевальные сцены — «Танец Анитры»…

Такое же сочетание чтения, пения и симфонической музыки мы знаем и в знаменитом «Эгмонте» Бетховена, где героическая музыка гениального композитора связана в одно целое с драматической поэзией его великого современника Гёте. В таком же роде написан и пользуется не меньшей любовью слушателей «Манфред», сочетающий романтическую пьесу английского драматурга и поэта Байрона с музыкой Шумана.

Такое же соединение речи с музыкой, чтения — с пением встретим мы и во многих произведениях современных

композиторов. Вы сразу же обратите на это внимание, когда будете слушать ораторию Прокофьева на стихи Маршака «На страже мира» или «Патетическую ораторию» на стихи Маяковского Георгия Свиридова, тоже нашего современника, советского композитора. Да и симфоническая сказка Прокофьева «Петя и волк», о которой у нас уже шла речь, тоже ведь относится к такого рода сочинениям…

Есть, наконец, особый вид искусства, в котором чтение и пение, речь и музыка всегда и обязательно идут бок о бок. Это оперетта, искусство, находящееся в таких близких, можно сказать, родственных отношениях с оперой, что зачастую одна ита же труппа, в одном и том же театре ставит спектакли и оперные, и опереточные.

Веселое и жизнерадостное искусство оперетты как бы объединяет в себе два театра — оперный и драматический. И перед артистами оперетты встает очень сложная задача: так переходить от речи к пению и от пения к речи, чтобы переходы эти были совершенно незаметными, естественными. Вот уж кому приходится учиться «петь, как говорить», и «говорить, как петь»! Далеко не каждому артисту удается это!

Иногда разговорный текст, сменяя пение, появляется и в опере. В далекие времена это бывало очень часто и почти в каждой опере: говорились, а не пелись «речитативы» — связки между ариями и хорами, в которых обычно происходили всяческие объяснения между персонажами оперы, не вмешавшиеся в арии. Потом эти речитативы стали уже петь, но музыка их отличалась от музыки арий тем, что находилась, если можно так сказать, на полпути между речью и пением. Композиторы часто ставили в нотах около речитативов пометку: «Говорком».

Иногда, впрочем, музыка сближалась с человеческой речью не только в речитативах, но и в ариях, в отдельных сценах и даже в целых операх. Так возникала музыка, про которую мы обычно говорим, что она написана в «речитативном характере». В «речитативном характере» написаны такие, например, оперы, как «Каменный гость» Даргомыжского, «Женитьба» Мусоргского, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева…

Произносимый, а не поющийся текст встречается и в новых операх, и вовсе не обязательно так, как это делалось раньше, то есть в речитативах. Он появляется в самых различных местах, но, конечно, в каждом случае для этого есть какие-то свои особые причины.

Вот, например, в «Пиковой даме» Чайковский воспользовался

этим приемом всего один раз, но сделал это в важнейшей сцене оперы, где происходит перелом в развитии всего ее сюжета. Напомню вам, что в центре оперы — трагическая любовь Германа и Лизы, бедного офицера и воспитанницы богатой старой графини. Любовь Германа безнадежна. Он, человек без звания, без денег, без положения в обществе, не может и мечтать о руке Лизы. Вся надежда на то, что ему удастся выведать у графини «тайну трех карт», которую она, как говорят, знает, а разбогатев, добиться согласия на брак с Лизой. Но старуха умерла от страха, увидев Германа ночью в своих покоях… Герман томится в мрачной казарме. В ушах назойливо звучат заупокойные напевы, видение графини в гробу мучает его воспаленное воображение… Герман в беспредельном отчаянии…

И вдруг — записка от Лизы! Всего несколько слов: «Я не верю, что ты хотел смерти графини… Я измучилась сознанием моей вины перед тобой! Успокой меня! Сегодня жду тебя на набережной, когда нас никто не может видеть там. Если до полуночи ты не придешь, я должна буду допустить страшную мысль, которую гоню от себя. Прости, прости, но я так страдаю!» Герман читает, а не поет эти слова. Оркестр безмолвствует. Только одинокий голос кларнета сопровождает печальной мелодией слова Лизы, произносимые Германом…

Записка от Лизы возвратила ему надежду на любовь. Но деньги! Деньги! Графиня унесла с собой в могилу тайну трех карт! Разум Германа с каждой минутой мутится все больше и больше… Что это?! Хлопнула дверь… В комнату врывается бешеный, воющий ветер… И вдруг в одно мгновение все стихает

— перед глазами обезумевшего Германа стоит призрак графини…

«Я пришла к тебе против воли, но мне ведено исполнить твою просьбу. Спаси Лизу, женись на ней, и три карты, три карты, три карты выиграют сряду. Запомни! Тройка! Семерка! Туз!.. Тройка! Семерка! Туз!.. Тройка! Семерка! Туз!..»

Эти слова призрак графини поет только на одной, неизменно повторяющейся ноте. Я даже не знаю, пение ли это. Что-то среднее между пением и говором. А когда Герман вслед за призраком повторяет: «Тройка! Семерка! Туз!» — это уже и не говор, и не пение, а какой-то едва различимый шепот.

Так вторжением в оперу простой речи и почти полным приравнением речи к пению Чайковский с поразительным чутьем и мастерством выделил те важнейшие две точки в опере, после которых события с молниеносной быстротой приводят историю трагической любви к ее роковой развязке: Лиза, поняв, что Герман сошел с ума, в отчаянии бросается в Зимнюю канавку, Герман закалывается в игорном доме, так ничего и не выиграв на названных призраком трех картах…

Совсем по-другому вводил речь в свои оперы Сергей Прокофьев. Последняя из его семи опер написана по книге Бориса Полевого «Повесть о настоящем человеке» и носит то же название. Книгу вы все, конечно, хорошо знаете, вероятно, и оперу когда-нибудь услышите. Необыкновенно певучая опера — в ней много песен и русских, и самим Прокофьевым сочиненных, много мелодичнейших арий и хоров, песенностью дышат в ней даже все речитативы. А вот два действующих лица не поют ни одной ноты, только разговаривают! Удивительно, правда?

Нет! Ничего удивительного в этом нет! И вы сразу же со мной согласитесь, как только я скажу вам, что эти действующие лица — их имена Федя и Серёнька — колхозные ребятишки и что обоим им, вероятно, лет по десять, не больше. Изображать на сцене таких ребятишек взрослые артисты, разумеется, не могут, а маленькие артисты — учащиеся театральной школы — сыграть такие роли смогут, но уж с пением у них, конечно, ничего не получится. Если бы даже они и запели, как поют многие голосистые ребята в детских хорах, то все равно с большой оперной сцены, рядом с голосами настоящих оперных артистов, их детские голоса прозвучали бы и слишком слабо, и неестественно, и, может быть, даже смешно.

И вот сцена: Алексей Мересьев, советский летчик, сбитый немцами над вражеской территорией, полз несколько суток с перебитыми и отмороженными ногами полз к своим на четвереньках, по-звериному, от сосны к сосне вперед… от пенька к пенечку вперед… от сугроба к сугробу вперед… Полз, изнемогая

от страданий, от голода и жажды… Полз, питаясь еловой корой и снегом… И дополз наконец до родной земли… Почувствовал в кустах какое-то движение.

«Друг или враг? Зверь? Человек?» — поет тихим, еле слышным голосом Алексей.

А в кустах шепот: «Человек? Не человек вовсе». Это Федя и Серёнька по-ребячьи проявляют сверхбдительность.

Услышал их голоса Алексей и не верит своему счастью: «По-русски, говорят по-русски. Именно по-русски!»

А в ответ снова из кустов голоса наших юных разведчиков:

«Эй! Ты кто? Дейч? Ферштеешь? Что ты тут делаешь?»

«А вы кто?» — поет Алексей, собрав последние остатки сил.

И опять голоса из засады: «Ты нам шарики не крути. Не обманешь. Я немца за пять верст по духу узнаю. Ты есть дейч?»

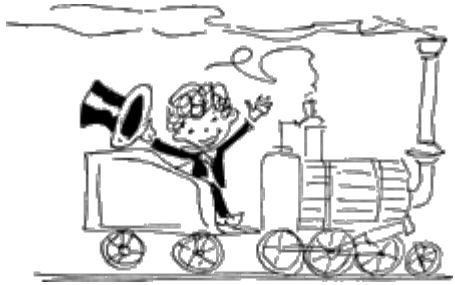
Какая удивительно живая сцена! Трогательная, волнующая и правдивая. И как тонко нашел Прокофьев единственную возможность воплотить ее в опере: смело сочетать пение с речью…

Первый поезд и болтунья

При жизни Глинки в России была построена первая железная дорога. Это было в 1837 году. Первый поезд прошел всего тридцать километров — от Петербурга до Царского Села (теперь мы сказали бы — от Ленинграда до Пушкина), но это же был первый поезд! И вызвало это событие весьма большой энтузиазм и волнение во всех кругах русского общества.

Не остался безучастным и великий русский композитор, всегда заинтересованно и чутко относившийся ко всему, что происходило в жизни его народа. На стихи поэта Кукольника создал Глинка «Попутную песню», ставшую вскоре одним из самых его известных произведений. Я уверен, что многие из вас хорошо знают эту песню — ее с увлечением поют и многие солисты, и многие хоры, в том числе детские.

Я напомню вам, как написана «Попутная песня», а вы постарайтесь представить себе, как она звучит. В песне отчетливо слышны две очень разные мелодии. Первая выражает чрезвычайную взволнованность людской толпы, «в ожиданье, в нетерпенье» обступившей рельсы, по которым должен пройти первый поезд, «чугунка», «чудо-машина». Музыка звучит здесь как скороговорка, удивительно точно передавая оживленную речь — именно речь, а не пение многоголосой толпы.



А вот вторая мелодия — широкая, как настоящая раздольная русская песня. В этой мелодии звучит вся ширь дивной русской природы, ее поля, луга и леса, звучит в ней и широкая, открытая душа русского народа.

С великолепным мастерством сопровождает Глинка эту мелодию-песню, точно так же как и первую мелодию-скороговорку, непрерывным, ни на секунду не прекращающимся фортепьянным аккомпанементом, в котором слышится четкое, быстрое движение — словно стук колес движущегося поезда…

«Попутная песня» Глинки — замечательный пример того, как в одном сочинении слились и песня, и человеческая речь, и даже изображение движущегося поезда.

А вот другая песня, и тоже, вероятно, многим из вас хорошо знакомая. Называется она «Болтунья». Сочинил ее Сергей Прокофьев на стихи тоже, конечно, хорошо всем вам известной поэтессы Агнии Барто. Отличнейшая песня, очень остроумная, удивительно смешная! Тонко нарисовала в своих стихах Агния Барто облик школьной болтуньи: болтает, болтает, болтает с утра до ночи, но признаться в этом не хочет. А может быть, просто и не замечает своей болтливости.

Это Вовка выдумал,
Что болтунья Лида, мол,
А болтать-то мне когда?
Мне болтать-то некогда.

И пошла, и пошла:

Драмкружок, кружок по фото,
Хоркружок, мне петь охота,
За кружок по рисованью
Тоже все голосовали,
А Марья Марковна сказала,
Когда я шла вчера из зала:
Драмкружок, кружок по фото —

Это слишком много что-то.
Выбирай себе, дружок,
Один какой-нибудь кружок…

и болтает, и болтает — никто и ничто остановить ее не может.

Смешные, остроумные стихи. А с музыкой Прокофьева они стали еще смешнее и еще остроумнее. Слова «Это Вовка выдумал…», повторяющиеся в песне несколько раз, всегда поются на мелодию неторопливую, похожую на песню, словно Лида и в самом деле вовсе не болтунья. А после этих слов сразу же, как вода из прорванной плотины, заливает нас такая музыкальная болтовня, что и не поймешь сразу — не то пение, не то в самом деле болтовня…

Так тонко воспроизвел Прокофьев в своей музыке речь болтуньи-трещотки, что без смеха ее просто немыслимо слушать… Вот как опять речь вторглась в музыку и объединилась с песней.

Надгробное слово

Ну, а теперь я расскажу вам еще об одном сочинении. Это сочинение не похоже ни на «Попутную песню» Глинки, ни на «Болтунью» Прокофьева. Не похоже уже одним тем, что, в отличие от этих двух сочинений, не связано со стихами, с поэтическим текстом. Это и не песня, и не опера, и не романс. Это симфоническое произведение великого французского композитора первой половины прошлого века — Гектора Берлиоза.

Несколько замечательных произведений Берлиоз посвятил революционным событиям своей родины. Он сочинял их для огромного количества исполнителей, рассчитывая, что звучать они будут в дни всенародных празднеств и торжеств на улицах и площадях. Знаменитый свой «Реквием», посвященный памяти жертв Великой французской революции, он написал для двух хоров, солистов и пяти оркестров. Несколько тысяч человек участвовало в исполнении обработанного им для хора и оркестра революционного французского гимна «Марсельеза». На первой странице «Марсельезы» вместо указания, для какого состава исполнителей это сочинение предназначено, Берлиоз сделал надпись: «Для всех, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах».

Неудивительно, что именно Берлиозу, выдающемуся композитору-революционеру, в 1840 году было заказано

сочинение музыки для торжественной церемонии перенесения останков жертв июльской революции 1830 года в специально сооруженный в Париже мавзолей.

Берлиоз принял заказ и позднее в увлекательнейшей книге, в которой описал всю свою жизнь, так рассказал об этой работе, о ее замысле: «Я хотел сначала напомнить о боях трех знаменитых дней в скорбном звучании марша, одновременно устрашающего и полного горести, исполняемого на всем пути траурного шествия. Затем, в момент опускания останков в монументальную гробницу, дать услышать нечто вроде надгробного слова, обращенного к великим мертвецам. И, наконец, запеть гимн славы — апофеоз после того, как будет укреплена могильная плита и перед глазами народа останется только высокая колонна, увенчанная фигурой Свободы, с распростертыми крыльями, устремленными к небу, словно души тех, кто умерли за нее, за эту свободу».

Осуществляя свой монументальный замысел, отвечавший величию поставленной перед ним задачи, Берлиоз написал большую трехчастную симфонию, назвав ее «Траурно-триумфальной симфонией». Вы, конечно, обратили внимание на то, как сам Берлиоз определил характер музыки этой симфонии: первая часть — траурный *марш,* третья часть — гимн, то есть торжественная *песня,* а средняя часть — надгробное слово, то есть музыка, призванная передать человеческую речь, звучание человеческого голоса.

Гениально решил Берлиоз эту труднейшую задачу. Низкий медный духовой инструмент — баритон (его заменяют иногда более суровым по характеру тромбоном) звучит так, словно мы слышим мужественную и скорбную надгробную речь. Здесь нет слов, но есть то, что роднит музыку и речь, что часто делает музыку совершенно понятной и без слов, — есть интонация. Музыка, которая звучит на баритоне в сопровождении оркестра, понятна каждому слушателю — она дышит благородством и полна несгибаемой воли, в ней есть и величие и сердечность, мы слышим в ней отзвуки победы и горечь утраты. Лишь изредка, словно давая оратору короткие передышки, чтобы перевести дыхание и собраться с новой мыслью, звучат мощные аккорды

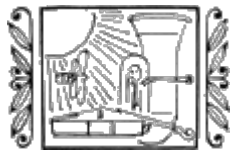
всего оркестра, напоминая о сомкнутых рядах войск, застывших в почетном карауле по обе стороны гробницы…

Вот видите, какую важную роль в музыке играет человеческая речь во всем богатстве ее различных интонаций и как по-разному в разных сочинениях роль эта проявляется.

А вы заметили, что в разговоре о связи музыки с человеческой речью у нас все время возникала еще одна очень интересная тема? Вспомните: рассказывая о «Попутной песне» Глинки, я говорил, как фортепьянное сопровождение в этой песне изображало стук колес быстро идущего поезда, а сейчас только что сказал, что аккорды оркестра в симфонии Берлиоза напоминают о сомкнутых рядах войск… А еще раньше говорил, что в траурном марше Шопена слышатся не то глухие удары погребального колокола, не то тяжелые шаги массы людей…

Так не настало ли время спросить…

МОЖЕТ ЛИ МУЗЫКА ЧТО-НИБУДЬ ИЗОБРАЖАТЬ?



Летняя гроза

Музыка — искусство звуков, и поэтому она может воспроизвести если и не все, то, во всяком случае, очень многие звуки и шумы, существующие в окружающей нас жизни, в природе. Кажется, никто еще никогда не пробовал составить каталог таких звуков и шумов, хоть раз воспроизведенных в музыке каким-либо композитором. Право же, интересный получился бы каталог.

В нем мы отыскали бы раскаты грома и пение птиц, завывание ветра и колокольные перезвоны, артиллерийские залпы и жужжание шмеля, шелест леса и лязг скрещивающихся мечен, грохот движущихся танков и журчание ручья, шаги человека и топот конницы, рокот бушующих волн и еле слышный писк новорожденных цыплят, крик петуха и монотонный стук вагонных колес, гудение самолетных винтов и постукивание колотушки ночного сторожа…

Хитроумно используя различные музыкальные инструменты, а иной раз изобретая и новые, композиторы научились так похоже воспроизводить в музыке все эти и многие другие «натуральные» звуки и шумы, что слушатель сразу же догадывается, о чем идет речь.

В самом деле, если, например, в сцене гуляния в Летнем саду в опере «Пиковая дама» мы даже не разберем слов о приближении грозы, которые поются хором, мы все равно совершенно ясно услышим в оркестре музыку, подобную тревожным раскатам грома.

Во время исполнения симфонической картины Римского-Корсакова «Шехеразада» нам не надо говорить: «Слушайте! Начинается буря на море!» — мы опять в звучании самого оркестра услышим все усиливающийся, нарастающий рокот могучих волн.

Если нам сыграют подряд две фортепьянные пьесы Мусоргского, не предупредив, какая из них называется «Балет невылупившихся птенцов», а какая «Быдло», а раньше этих пьес мы никогда не слышали, мы все равно их не спутаем. В одной услышим высокие (совсем без басов), суетливые, какие-то «колючие» звуки, необыкновенно остроумно передающие и хруст разламывающихся скорлупок, и попискивание желторотых птенцов. А в другой пьесе от первой и до последней ее ноты будут господствовать тяжелые, медленные шаги — человек так шагать не может, так только уставшие волы шагают. А рядом будет звучать заунывная песня — вот так пели раньше погонщики волов…

Но сколько бы таких, даже самых похожих на природу звучностей ни было в сочинении, они никогда не могут стать чем-то главным в музыке. Они всегда остаются лишь «дополнительной краской», способной уточнить замысел композитора, сделать его более понятным для слушателей, но не способной заменить ее «сердцевину», ее внутреннее содержание.

Главным в музыке всегда остается человек — его мысли, его чувства, его отношение к окружающему миру. Вот, например, что главное в той музыке, о которой я только что рассказал вам? В «Пиковой даме», конечно, не сама гроза, а тревога гуляющих и, что еще важнее, предчувствие бури в жизни Лизы и Германа — главных героев оперы. В «Шехеразаде» — не сама буря, а взволнованность царя Шахриара при рассказе Шехеразады о странствиях Синдбада-морехода. В «Балете невылупившихся птенцов» — улыбка человека, смотрящего на забавную сценку. В «Быдле» — сочувствие к погонщику, замученному долгими переходами по знойным степям Южной России…

Есть у Бетховена среди девяти его симфоний одна, в которой каждая из пяти частей имеет свое название. Это Шестая его симфония, которую Бетховен назвал «Пасторальной», то есть «деревенской». А отдельным частям он дал такие названия: «Пробуждение радостного чувства от прибытия в деревню»,

«Сцена у ручья», «Веселое собрание поселян», «Гроза» и «Благодарственная песнь пастухов после грозы». В музыке этой замечательной симфонии мы услышим и пение птиц — соловья, перепела и кукушки, и нежное журчание ручья, и раскаты бурной летней грозы… Но все это лишь подробности, уточняющие замысел композитора. А замысел Бетховена заключался вовсе не в том, чтобы просто воспроизвести в оркестре звуки природы, а в том, чтобы выразить музыкой свое восторженное восхищение красотой и богатством природы и передать это восхищение своим слушателям.

И даже если мы перед исполнением этой симфонии не прочитаем названий ее частей, это не помешает нам воспринять самое главное, что хотел передать своей музыкой Бетховен: мы все время будем ощущать радостное настроение, мы услышим простодушные, чистые, как сама природа, песенные и танцевальные мотивы, мы услышим и те звуки природы, которые даже самому неопытному слушателю сразу же совершенно точно подскажут: это — лесные птицы, это — ручей, а это — гроза. И по окончании симфонии каждый из нас ощутит в своей душе то чувство радостного восприятия природы, которое всем нам хорошо знакомо и которое владело Бетховеном при сочинении «Пасторальной симфонии». Силой своей музыки он заставил нас пережить это чувство даже в концертном зале, вдалеке от самой природы…

Гром революции

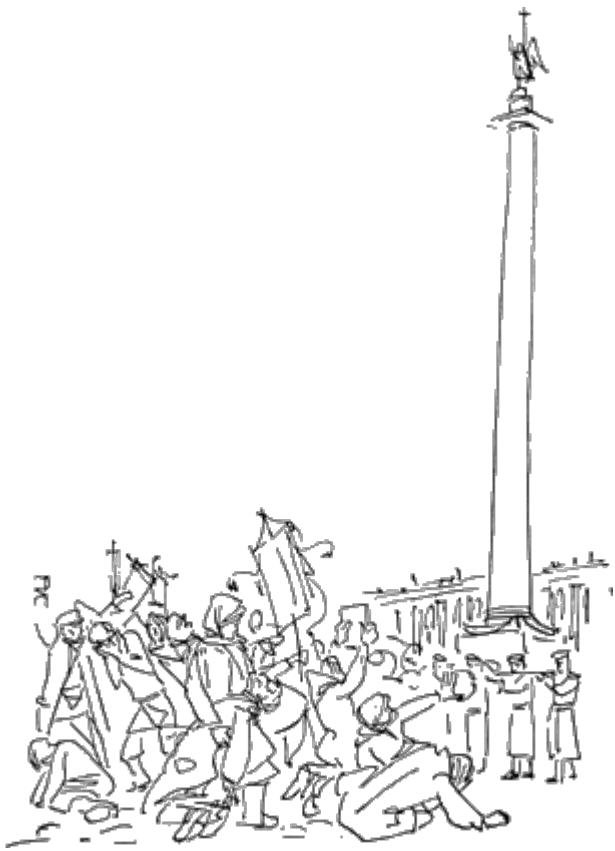
В главе «Куда поведет нас песня?» я рассказывал вам об Одиннадцатой симфонии Дмитрия Шостаковича, которую он назвал «1905 год». Весь характер музыки, в которую композитор включил революционные песни той поры, уже сам по себе помогает слушателю понять то, о чем эта музыка рассказывает. Но Шостаковичу этого было мало. В нескольких местах симфонии он прибегает к тем самым «изобразительным» приемам, о которых у нас только что шла речь, и при помощи этих приемов еще больше уточняет и раскрывает перед слушателями свой замысел.

Вторую, главную и самую важную часть симфонии Шостакович назвал «9 Января». Почти от полной тишины до устрашающего гула, набегающими друг на друга волнами разрастается звучность симфонического оркестра. И при этом все настойчивее, все требовательнее звучит главная мелодия этого эпизода, в которой мы узнаем черты старинных русских народных песен-причитаний. Вот почему не морские волны представляются

здесь нашему воображению, а волны огромных людских толп, заполнявших в тот день Дворцовую площадь в Петербурге, чтобы рассказать «царю-батюшке» о своей горькой доле, чтобы просить его сжалиться над своим народом.

Но вот все стихло. Страшная, напряженнейшая пауза. Ждет народ царского выхода. И мы, слушатели симфонии, затаив дыхание ждем: что же дальше? Нам начинает казаться, что мы сами присутствуем при том трагическом событии, о котором сейчас рассказывает нам своей музыкой композитор. Что же дальше?..

А дальше вот что: где-то вдалеке звучит сигнал трубы и вслед за ним раздаются оглушительные выстрелы. Они сливаются в сплошной гул пальбы, и такая здесь возникает музыка, словно в кромешный ад все смешалось на площади, залитой кровью безвинного народа…



Вот этими двумя изобразительными штрихами — сигналом трубы и звуками ружейных залпов (их изображают главным образом разных размеров барабаны) — Шостакович до такой

степени уточнил свой музыкальный рассказ, сделал его таким «зримым», что даже впервые в своей жизни попавший на симфонический концерт слушатель будет не только захвачен эмоциональной силой этой музыки, но и совершенно точно, шаг за шагом, поймет все ее содержание.

Но вы и здесь чувствуете, не правда ли, что главное в музыке этой части симфонии все же не сигнал трубы и не оружейные залпы, а люди. Люди, участвовавшие в событиях Кровавого воскресенья. Люди-страдальцы и люди-герои, люди, боровшиеся за свободу, и люди, в этой борьбе погибшие. И гром залпов звучит здесь не просто лишь как изображение сцены расстрела, а как разразившийся над всей царской Россией гром грядущей революции…

Сердце, душа и мысли народа — вот что составляет главное содержание симфонии Шостаковича, так же как чувства человека составляют главное содержание совершенно на нее не похожей по замыслу Шестой симфонии Бетховена.

«Полюшко-поле»

Вы, конечно, все хорошо помните эту знаменитую песню — одну из лучших советских массовых песен. Но, вероятно, мало кто знает, что песня эта представляет собой один из эпизодов Четвертой симфонии композитора Льва Книппера, известной также под названием «Поэма о бойце-комсомольце». «Полюшко-поле» быстро завоевало широчайшую популярность. Песню сразу же полюбили и слушатели и исполнители, и она зазвучала не только с симфонической эстрады при исполнении всей симфонии, но и в виде отдельной, самостоятельной песни в исполнении лучших солистов и лучших хоров в самых различных концертах.

Вот об одном таком исполнении я и хочу сейчас вам рассказать.

Дирижер поднял руки. В зале воцарилась полнейшая тишина. И вот еле-еле слышно, словно из бесконечно далекой дали, стал доноситься звук цокающих конских копыт. Поначалу звук этот был таким тихим, что хотелось спросить себя: «Что это, мне кажется или звучит на самом деле?..» Звук чуть-чуть приблизился, и в хоре, также еле слышно, зазвучало: «Полюшко-поле (ды), полюшко, широко поле, едут (ы) по полю ребя-а-а-та, эх (да) молодые партизаны…» С каждой строчкой стихов, с каждым новым куплетом песня все приближалась и приближалась. Все громче звучали мужские голоса, все громче и четче раздавалось цоканье конских копыт… Казалось, что все

силы уже исчерпаны, что сильнее песня звучать не может, а звучность все росла и росла.

Наконец на словах «Ну-ка (ды), хлопцы, приготовьтесь, эх (да) беляки сидят за лесом» звучание достигло своей вершины и постепенно начинало стихать. С каждым следующим куплетом песня словно уходила все дальше и дальше, пока не оставалось, как вначале, одно цоканье далеких копыт… Но вот исчезли и эти звуки… А в зале — невероятная тишина. Слушатели боятся утерять хоть один звук. А может быть, кто-то услышал даже те звуки, которых на самом деле уже и не было, — услышал их в своем воображении… Сколько секунд продолжалось это напряженное молчание зала, не знаю. А потом слушатели разразились неистовыми аплодисментами и криками: «Бис!» Песня была повторена…

Как вы думаете, можно ли здесь отделить самую песню, как бы хороша она ни была (а она действительно очень хороша!), от той «изобразительной» детали — звука цокающих копыт, — которая все время сопровождала звучание хора? Ну конечно же нельзя! Эта деталь, разумеется, несоизмерима с самой песней: песню-то все-таки можно петь и без «цоканья», а попробуйте «поцокать» без песни — глупее и не придумать! А вот добавленная к песне, эта деталь помогает создать полнейшую иллюзию, будто конный отряд с песней приблизился к нам издалека, пронесся мимо нас и исчез, оставив в нашей памяти романтический образ комсомольских героев и их прекрасной, задушевной песни…

Счастливый полет

В самом различном исполнении, на самых разных инструментах приходилось мне слышать «Полет шмеля» Римского-Корсакова. Прежде всего, конечно, слышал я его в оперном театре как один из эпизодов оперы «Сказка о царе Салтане» в том виде, как композитор сочинил его, то есть для оркестра и голоса. Слышал в симфонических концертах — уже без голоса, только в одном оркестре. Слышал на фортепьяно — в великолепном переложении Рахманинова. Слышал в ансамбле скрипачей и в исполнении скрипачей-солистов. Слышал в исполнении на кларнете, на флейте, на баяне, на трубе и даже на ксилофоне!..

Не так уж много музыкальных пьес можно назвать, которые пользовались бы такой же популярностью и у слушателей и у исполнителей, как этот удивительный «Шмель»! В чем же секрет такой популярности? Почему этой пьесой любят дирижировать и

крупнейшие дирижеры, пытаются играть ее и ребята — любители-ксилофонисты?

Казалось бы, просто забавный пустячок. Ну, изобразил композитор жужжание шмеля, только и всего. Вроде будто и мелодии там никакой нет — одни гаммки то вверх, то вниз бегают, жужжат, действительно на жужжание шмеля похожие.

Но давайте-ка вспомним, в каком эпизоде оперы появляется этот знаменитый, с легкой руки Римского-Корсакова, шмель и что в музыке его полета композитор хотел выразить.

Когда царевич Гвидон после всех мытарств оказался со своей матушкой-царицей на необитаемом острове, одолела его тоска по родному батюшке-царю. И сжалилась тогда над ним прекрасная царевна-лебедь, обрызгала с ног до головы морской водой, превратила в шмеля и велела лететь вслед за кораблем с заморскими гостями, что держат свой путь мимо острова Буяна, в царство славного Салтана…

Полетел счастливый царевич-шмель на родную свою землю, а царевна-лебедь поет ему вслед:

Ты теперь, мой шмель, гуляй,
Судно в море догоняй,
Потихоньку опускайся,
В щель подальше забивайся,
Будь здоров, Гвидон, лети!

И зазвучало в музыке этого сказочного полета столько настоящей человеческой радости, столько счастливых надежд, столько молодой, свободной устремленности вперед, что остаться равнодушным слушателем тут уж просто невозможно.

Вот и получилось, что, *изобразив* в своей музыке шмеля, Римский-Корсаков *выразил* в ней увлекательнейшие человеческие чувства. И само стремительное движение этой музыки, даже если мы не знаем, в каком эпизоде оперы и по какому поводу она звучит, мы уже воспринимаем сквозь ее удивительную человечность. Вот в чем секрет знаменитого шмеля!

Всё в движении

Все звуки и шумы, с которыми мы только что встретились, — журчание ручья, пение птиц, раскаты грома, сигнал трубы, ружейные залпы, цокот конских копыт, жужжание шмеля — мы можем без всяких сомнений поместить в тот самый каталог, о котором я говорил в начале этой главы.

Ну, а как быть с такими, например, названиями музыкальных пьес, как «Ночь», «Восход солнца», или такими, как «Баба-яга», «Упрямец»? Как их понимать? В какой каталог поместить? Ведь с такими названиями мы встречаемся очень часто. И композитор, называя так свое сочинение, очевидно, надеется, что мы услышим здесь именно то, что он хотел изобразить. Во всяком случае, он наверняка к этому стремился. А может ли музыка изобразить все это так, как кистью на холсте может изобразить художник или словами описать поэт и писатель?

С именем Бетховена у нас чаще всего связывается представление о музыке глубоких мыслей и больших чувств. Но вот Бетховен создал забавнейшее, полное блеска и бесподобного юмора сочинение для фортепьяно под удивительным названием — «Бешенство по поводу утерянного гроша». Что же это за сочинение?

Сперва музыка звучит весело, радостно и вместе с тем спокойно. Очевидно, человек — герой этой пьесы — радуется тому, что у него есть грош (если он может впасть в бешенство, потеряв грош, то почему бы не впасть ему в радость оттого, что грош этот он держит в своей руке?). А потом что-то нарушилось в ровном течении этой музыки: очевидно, тут-то грош и исчез куда-то…

И началось! Главная мелодия пьесы звучит то растерянно, то плаксиво, почти с рыданиями; то неистово, злобно, яростно… То наступают паузы, полные усталости и отчаяния, то вдруг снова взрывается бешеная энергия… И, когда кажется, что сил уже больше нет и придется примириться с потерей, два громогласных, радостных аккорда словно возвещают: «Грош нашелся!» Вот радость-то!

А теперь обратите внимание вот на что: все в этой блестящей, остроумной пьесе выражено опять через человека, через его мысли и чувства, через его поступки. И не одно какое-то состояние человека, не одно его чувство выражено здесь, а самые разные чувства, их чередование, непрерывное их развитие. И все поведение человека при этом постепенно изменяется.

Можно сказать, что в этой пьесе мы все время ощущаем движение. И внешнее движение человека (бегает, суетится, падает

в изнеможении, вскакивает, снова бегает), и движение его души (то радость, то отчаяние, то ярость, то слезы).

Вот тут мы и подошли к самому главному. Именно изменение, движение, развитие музыка может отлично изобразить. В этом заключены ее лучшие возможности и ее сила. В этом и секрет ее неотразимого воздействия на слушателей, которых она словно захватывает, увлекает за собой потоком своего движения.

Помните — Глинка в своей «Попутной песне» отлично изобразил движение поезда. А разве мог бы он изобразить тот же поезд стоящим на месте? Убрать движение поезда из этой песни, то есть из ее фортепьянного сопровождения, конечно, можно, но одновременно исчезает и сам поезд…

В песне Льва Книппера «Полюшко-поле» очень хорошо было передано движение конного отряда. А как изобразить этот отряд стоящим на месте? И здесь нетрудно убрать движение, то есть цокот копыт, но тут же исчезнет и сам отряд…

В Одиннадцатой симфонии Дмитрия Шостаковича, во второй ее части, передающей драматические события 9 Января, ярко прозвучала труба, сыгравшая свой роковой сигнал, и жестокие оружейные залпы. Ну, а что получилось бы, если бы композитор задался целью изобразить в музыке молчащую трубу и нестреляющие ружья?..

А теперь сравним «Попутную песню» с песней «Полюшко-поле». И тут движение, и там движение. Но ведь любой из нас, даже впервые услышав эти сочинения, скажет, ни секунды не колеблясь: у Глинки движется поезд, у Книппера движутся кони. Значит, музыка оказалась в силах изобразить не только движение «вообще» (это-то в музыке нетрудно сделать!), но смогла заставить нас услышать и то, что движется: сперва поезд, а потом и коней. А раз мы их услышали, значит, они в музыке изображены!

Следовательно, когда композитор хочет (и, конечно, умеет), он может сделать так, что, услышав в музыке какое-то движение, мы понимаем, какое это движение, что движется или кто движется…

Но, конечно, лучше всего, сильнее всего музыка способна изобразить, а правильнее будет сказать — выразить движение человеческих чувств и мыслей, особенно движения души и сердца человека. Здесь с музыкой, пожалуй, не сравнится ни одно другое искусство…

Художник может изобразить человека радующегося и человека горько опечаленного. Но изобразить на одной и той же картине, как человек, сперва опечаленный, постепенно забывает о своем горе, как он успокаивается, как настроение его проясняется, становится все лучше и лучше и как им наконец обуревает восторженная радость, — этого ни один художник сделать не может, как бы талантлив он ни был, как бы велико ни было его мастерство! А вот композитор в одном и том же сочинении может воплотить самые, казалось бы, невероятные переходы — от слез к смеху, от гнева к радости, от полнейшего покоя к энергичной деятельности…

В живописи, кажется, все происходит совсем по-другому. Художник может нарисовать любой предмет, любого человека, может нарисовать абсолютно все, что в состоянии увидеть своими глазами, и даже то, что способен представить в своем воображении. Но на картине он может запечатлеть только одно мгновение, только один какой-нибудь момент. И никогда не изменится, не сдвинется с места то, что им на картине изображено. Это мгновение, этот момент останется на картине неизменным на века.

Но можно ли сказать, что все изображенное на картине (на хорошей, конечно, картине, написанной настоящим, хорошим художником) кажется нам неподвижным, омертвевшим в своей неподвижности?

Вот покажите любому человеку картину Репина «Бурлаки» и спросите, что здесь изображено, он ответит вам: «Идут бурлаки и тянут баржу». Покажите картину Грекова «Тачанка», и он ответит: «Тачанки несутся по степи». Покажите «Девятый вал» Айвазовского — он скажет: «Гигантская волна обрушивается на несчастных людей, потерпевших кораблекрушение»…

Видите, как любопытно получается — бурлаки и баржа на картине неподвижны, они не сдвинулись ни на волосок с того дня, когда Репин закончил свою картину, а мы все говорим: «Идут… тянут…»

Грековские тачанки стоят уже сорок лет в той самой точке бескрайней степи, где нарисовал их художник, а мы говорим: «Несутся…»

И девятый вал вот уже почти сто лет висит неподвижно над горсткой обреченных, а мы все продолжаем говорить: «Обрушивается…»

Это одно из многих удивительных чудес искусства: неподвижность мы воспринимаем как живое движение!..

Вот и получается, что нет повода для спора между музыкой и живописью. В таком споре не было бы ни побежденного, ни победителя…

«Упрямец» и «Баба-яга»

А вот еще два любопытных примера того, что и как музыка способна изображать.

В отличном сборнике легких фортепьянных пьес Георгия Свиридова есть занятная пьеса под названием «Упрямец». Как вы думаете, каким способом композитор изобразил своего такого необычного «героя»? Да, в общем-то, довольно просто, зато как остроумно!

Несколько раз начинается спокойная, певучая мелодия. Но ее сразу же прерывает коротенький, настойчивый, пожалуй, даже сердитый, всего лишь на двух звуках построенный мотив. Получается словно разговор, а вернее, спор двух людей. Первый очень доброжелательно пытается что-то рассказать, в чем-то убедить второго, а второй ничего не желает слушать и с поразительным упрямством (!) повторяет одно и то же, одно и то же, одно и то же…

Видите, как наглядно решил композитор свою не такую уж простую задачу. И ведь нам опять становится все совершенно понятно потому, что упрямец показан, можно сказать, в движении, в споре с совсем другим, вовсе не упрямым собеседником.

А вот «Баба-яга». Под таким названием в русской музыке было написано несколько сочинений — ведь баба-яга один из излюбленных персонажей русских народных сказок! Я думаю, что лучше всех, остроумнее и красочнее изобразить бабу-ягу удалось Мусоргскому.

Есть у него интереснейшее произведение — «Картинки с

выставки». В десяти пьесах, из которых состоит это произведение, Мусоргский хотел выразить впечатления от картин своего друга, художника Гартмана, и изобразить музыкой содержание этих картин. О двух «картинках» у нас шла уже речь — это были «Балет невылупившихся птенцов» и «Быдло». А теперь вот — «Баба-яга».

Очень необычна музыка этой пьесы, которая, кстати, называется у Мусоргского так: «Избушка на курьих ножках», а в скобках добавлено: «Баба-яга». Ни одного простого, естественного звука — то повизгиванье на самых высоких нотах, то злобное бурчанье в самых глубоких басах. Музыка, только что куда-то стремительно несшаяся, вдруг почти останавливается. Мелодия какая-то скрюченная — сперва топчется на месте, потом движется вприпрыжку или вдруг как-то нарочито преувеличенно хромает. И, в общем, все это получается каким-то совсем не добрым… Баба-яга прямо так и выглядывает из этой музыки, словно нарисованная на картинке…

И опять она перед нами все время в движении — летит куда-то, останавливается, хромает, злится, бранится…

Солнечный удар

Теперь нам осталось еще послушать, как в музыке можно «нарисовать» ночь или восход солнца. Что же здесь движется? Что здесь развивается и изменяется?

Я думаю, вы согласитесь со мной, если я так определю самое главное, что характеризует картины ночи и рассвета: ночь — это темнота, тишина, покой; рассвет — это движение от темноты к свету, от тишины к звукам и шумам жизни, от покоя к деятельности.

Ну, а может ли музыка передать эти изменения, это движение? Мы знаем, что она может быть тихой и громкой, медленной и быстрой, спокойной и энергичной, а может ли она быть светлой или темной?

Конечно может! Только свет и тьма в музыке — это нечто совсем другое, чем свет и тьма в жизни и даже в живописи. Но все же в распоряжении композитора есть много разных средств, которыми он может вызвать в нас те же самые впечатления, какие вызывают в нас картины ночи и рассвета, восход солнца, ослепительное его сияние и постепенный закат, наступление вечера и опять ночь…

Это будут «светлые» и «темные», «яркие» и «тусклые» звучности, это будет «просветление» или «затемнение» звучностей, это будет многое другое, что подскажет композитору

его творческое воображение, его талант и его мастерство…

Вот есть у Сергея Прокофьева замечательное сочинение для симфонического оркестра — «Скифская сюита». Написано оно давно, в начале нынешнего века. В музыке «Скифской сюиты» композитор хотел выразить свое представление о том, какими были наши далекие предки — скифы, населявшие много веков тому назад южную часть России по берегам Черного моря, донские и уральские степи.

Прокофьев создал музыку красочную, могучую, полную сильных, порой диких, «варварских» звучаний — такими, пожалуй, и мы с вами представляем себе скифов. И есть в этом сочинении два больших, широко развитых эпизода, рисующих картины природы — ночь и восход солнца.

Ночь полна каких-то неясных шорохов, неопределенных звучностей, чаще всего тихих, приглушенных. Звучит только часть инструментов оркестра — то в очень высоких регистрах, словно в темном небе мерцают далекие звезды, то в регистрах самых низких, будто неясные ночные тени стелются по земле. Контуры мелодий неопределенны и сливаются друг с другом точно так, как и в жизни ночью сливаются контуры всех предметов, фигур, людей… А потом в эту ночную картину вторгается какое-то шумное событие: может быть, набег врага, может быть, нападение диких зверей или ссора внутри племени… Поднимается дикий шум, вопли, беготня… Но как внезапно все это возникло, так же внезапно и смолкло. Снова ночь… Снова таинственные шорохи, расплывчатые тени…

Иное дело — восход солнца. Музыка непрерывно, шаг за шагом поднимается все выше и выше. Все больше и больше инструментов включается в общее звучание. Следуя указаниям композитора, его пометкам, напечатанным в нотах, музыканты начинают играть на своих инструментах все громче и сильнее. Все определеннее обрисовываются контуры мелодий.

И когда, казалось бы, достигнута предельная сила и яркость, когда, заливая все своей блестящей звучностью, медные инструменты играют самые высокие звуки, какие им только доступны, Прокофьев вводит в действие вторую пару сверкающих медных тарелок, звенящий тамбурин, и огромный, со страшной силой гудящий гонг, который называется тамтамом.

Появление этих сверкающих, звенящих и гудящих звуков, сливающихся с неправдоподобно ярким звучанием оркестра, особенно высоких, пронзительных труб, производит оглушительное впечатление, которое можно сравнить только с появлением обжигающих лучей полуденного южного солнца, достигшего зенита…

Такого ослепительного звучания музыка еще никогда раньше не знала. Это было увлекательно, ново, необычно, и многим показалось слишком дерзким, слишком уж выходящим за пределы привычной музыки. Даже маститый Александр Константинович Глазунов, знаменитый музыкант, профессор и директор Петербургской консерватории, которую за два года до того окончил Прокофьев, при первом исполнении «Скифской

сюиты» не выдержал палящих лучей, исторгнутых музыкой двадцатипятилетнего композитора. Красный, возмущенный, бормоча далеко не лестные слова по адресу Прокофьева, им же еще не так давно высоко оцененного, он за восемь тактов до окончания сочинения покинул концертный зал…

Пожалуй, это единственный случай солнечного удара, случившегося не от солнца, а от солнечной музыки…

МОЖЕМ ЛИ МЫ УВИДЕТЬ МУЗЫКУ И УСЛЫШАТЬ ЖИВОПИСЬ?

Могучие трубачи

Я надеюсь, что после всего, о чем мы только что беседовали, вопрос, можем ли мы увидеть музыку и услышать живопись, уже не покажется вам слишком странным.

Вы сейчас убедились в том, что, внимательно всматриваясь в хорошую картину, мы начинаем замечать, что при всей своей кажущейся неподвижности она полна движения. И это, кстати, одно из важнейших отличий живописи от фотографии. Только в очень редких случаях, у самых лучших мастеров фотографии (работы этих мастеров и дают сегодня право называть фотографию тоже искусством), снимок не кажется нам мертвым. Даже кадр, на котором запечатлен движущийся человек или предмет, редко дает нам ощутить это движение. Если вам когда-нибудь случалось видеть на экране остановившийся фильм, вспомните, как смешно, словно куклы, выглядят при этом люди, застывшие в неподвижности выхваченного из жизни мгновения.

И старания лучших фотографов всегда были направлены главным образом на поиски различных способов передать на фотоснимке движение. Успехами именно в этом направлении и может гордиться современная фотография.

Потому-то про плохую живопись, в которой мы не ощущаем движения, часто говорят:

— Это не живопись, а фотография.

А теперь давайте всмотримся в живопись еще внимательнее, еще пристальнее. Начнем с примеров более простых и ясных.

Помните, как на картине художника Грекова мы ясно видели, что нарисованные им тачанки несутся по степи, словно вихрь…

А теперь всмотримся в другую, тоже очень известную картину того же художника — «Трубачи Первой Конной». Мы увидим ту же опаленную солнцем южную степь, ту же молодую, рождающуюся в огне революционной борьбы Красную Армию. И

опять увидим коней — только здесь они уже не вихрем несутся, а движутся неторопливым, спокойным шагом.

Но мало всмотреться в эту картину. Надо так же внимательно и вслушаться в нее. В отличие от «Тачанки», картины военной бури, здесь все дышит пусть недолгим, но все же явным спокойствием. Но похоже ли это спокойствие на тишину?

Вы видите, как раздуваются щеки у трубача, крайнего слева? Да, изрядное количество воздуха надо вдуть в бас-геликон, этот большущий инструмент с огромным раструбом (видите, он вылезает из-за спины музыканта), чтобы из раструба этого раздались могучие звуки, укрепляющие всю музыку оркестра, как прочный, надежный фундамент.

А рядом инструменты поменьше, но тоже способные издавать внушительные звуки. Тот, который рядом с бас-геликоном, называется баритоном.

Это ему, баритону, композитор Берлиоз поручил «произнести» надгробное слово в своей «Траурно-триумфальной симфонии» — помните, я рассказывал вам об этом?

Интересно, что художник нарисовал эти самые большие, самые громогласные инструменты духового оркестра впереди, хотя обычно они находятся в задних рядах, а впереди располагаются обыкновенные, небольшие, но очень яркие по звучности трубы. Как вы думаете, почему это Греков сделал так? Ведь нельзя же допустить мысль, что он никогда не видел духового оркестра и не знает, как он строится!..

Да ведь он хотел изобразить на своей картине не просто фотографически точную картину военного оркестра. Это и ему самому не нужно было, да и нам с вами, пожалуй, неинтересно было бы. Он хотел гораздо большего: воплотить на живописном полотне образ могучей, несокрушимой силы легендарной Первой Конной армии, созданной одним из самых славных героев гражданской войны — Семеном Михайловичем Буденным. И конечно же, могучие трубы помогли ему в этом.

Прислушайтесь! Не кажется ли вам, что мы не только видим, как движется по степи конный отряд, но и слышим могучую,

звучащую с полотна картины музыку, слышим вместе с музыкантами, которые ее играют, вместе со всем отрядом, едущим вслед за своими трубачами, вместе со степью, где звуки этой музыки и рождаются, и затухают, теряясь в ее бескрайних просторах!..

Прислушайтесь еще! Прислушайтесь как можно внимательнее!

Может быть, вы услышите — конечно мысленно, своим внутренним слухом, — хорошо всем знакомую энергичную мелодию знаменитого «Марша Буденного»: «Мы красная кавалерия, и про нас былинники речистые ведут рассказ…» Эту песню — одну из самых первых советских массовых песен — в 1920 году сочинил на слова поэта д'Актиля по заданию самого Буденного служивший тогда в Первой Конной и не помышлявший о том, что станет когда-нибудь известным композитором, Дмитрий Покрасс.

Ему тогда едва исполнилось двадцать лет…

Ну, а может быть, вы услышите какую-нибудь совсем другую музыку.

Но, конечно, это будет музыка той поры, музыка гражданской войны. И, уж во всяком случае, я убежден в одном: никто никогда не назовет картину Грекова «Трубачи Первой Конной» картиной безмолвствующей!

Музыка бури и симфония смеха

Может быть, кто-нибудь из вас подумает, что картина Грекова «звучит» только оттого, что на ней изображены трубачи, то есть, если можно так сказать, изображена сама музыка? Конечно, «услышать» картину, на которой мы видим играющих музыкантов, не так уж трудно, хотя и для этого надо уметь сосредоточиваться, надо тренировать свой внутренний слух, фантазию, воображение.

Но «звучат» в живописи далеко не только музыкальные картины.

Ведь и «Девятый вал» Айвазовского никогда не покажется нам картиной тихой, беззвучной. Мы в ней обязательно услышим грозную музыку морской бури. А если не услышим человеческих голосов, то лишь потому, что несчастные уже так измучены борьбой со стихией, что сил на крики не осталось. А предсмертные стенания заглушает дикий грохот волны, дьявольский рев бушующего ветра, скрежет разламывающейся, словно щепка, мачты — последней надежды на спасение… Величественная, хоть и жестокая, трагическая музыка стихии

звучит с полотна этой прославленной картины…

Иное дело — «Запорожцы» Репина. Вслушайтесь в эту солнечную, жизнерадостную, дышащую силой и свободолюбием картину великого русского живописца. Вот справа в белой папахе усатый гигант — таким мы себе Тараса Бульбу представляем: похоже, что здесь он выполняет ту же роль, что и бас-геликон в грековском оркестре Первой Конной армии. Вы только представьте себе, какой всесокрушающий хохот вырывается из его легких, подобных кузнечным мехам! А тот, что спиной к нам повалился на бочку, — он уж дохохотался до того, что сейчас только обессиленно стонет. А у левого края стола чубатенький старикашка — тот прямо повизгивает от удовольствия!

Переложить бы на оркестр этот смех! Для каждого инструмента нашлась бы своя музыка, и такая заразительно веселая симфония получилась бы! Впрочем, не просто веселая: ведь сквозь неистовый хохот запорожцев мы чувствуем их огромную силу.

Не позавидуешь турецкому султану Махмуду IV, когда станет он читать крепко закрученный ответ запорожцев на свое требование о покорности!..

Но хохот все-таки, конечно, не музыка. И рокот бушующего моря тоже не музыка. Хотя и то и другое изображалось в музыке, становясь опорой для интереснейших музыкальных сочинений.

Но живопись нередко бывает такой «музыкальной», что мы начинаем слышать словно бы скрытую в ней музыку даже тогда, когда на полотне не видно ни бушующих сил природы, ни играющих музыкантов, ни хохочущих людей.

Чаще всего такая музыкальность живописи проявляет себя в пейзажах — в картинах, изображающих природу.

Песни русской природы

Трудно сказать, кто больше и лучше воспел родную нашу русскую природу — поэты или писатели, композиторы или художники. В стихах, в прозе, в музыке и в живописи бесконечное число раз встречаем мы нежную березку и могучую ель, бескрайние поля и дремучие леса, тихие речки и застывшую гладь озер, суровые скалы холодного Севера и солнечную красоту южных гор…

Природа вошла в русское искусство так же, как входит она в нашу жизнь. Без природы искусство задохнулось бы, как мы сами задыхаемся, когда надолго бываем от природы оторваны.

Для поэта, композитора, художника, как и для каждого из нас, нет природы без человека. Еще с давних пор, когда

складывалось народное искусство, в единый музыкально-поэтический образ связывали народные творцы картины природы с чувствами и мыслями человека.

Вот как это бывало в песнях лирического склада:

Снежки белые, пушисты
Покрывали все поля,
А одно лишь не покрыли:
Горя люта моего.
Есть кусточек среди поля —
Одинешенек стоит,
Он не клонит к земле ветки,
Нет листочков, нет на нем.
Одна горькая, несчастная,
Все горюю по милом.
День горюю, ночь тоскую,
Понапрасну слезы лью…

А вот в песне солдатской:

Ночи темны, тучи грозны,
Из-под неба дождик льет,
Наши храбрые солдаты
Со учения идут…

И, уж конечно, именно так сочинялись да и сегодня часто сочиняются частушки:

Много звездочек на небе,
Но одна яснее всех.
Много девушек на свете,
Но одна милее всех…

Вот видите, как народные поэты и композиторы слышали природу. Именно слышали, а не только видели — потому-то и в песню так часто вводили ее.

Точно так же услышали родную природу и русские художники. Я не сомневаюсь в том, что вы не раз встретите в своей жизни такие выражения: «живописная музыка» и «музыкальная живопись». Так обычно мы называем музыку, которая настолько ярко и убедительно передает впечатления композитора от картин природы, что мы начинаем словно бы

сами видеть эти картины. Так называем мы живопись, напоенную столь тонким поэтическим чувством, что его трудно словами передать, а только такой же поэтичной мелодией можно выразить.

Пожалуй, самым музыкальным русским художником, необыкновенно глубоко постигшим красоту русской природы, сумевшим передать в своих картинах «песенность русской природы», был знаменитый пейзажист Исаак Ильич Левитан.

Учителем Левитана был хорошо вам, вероятно, известный по картине «Грачи прилетели» Алексей Кондратьевич Саврасов, первый из русских художников-пейзажистов, тонко ощутивший музыкальность родной природы.

Как-то прославленный учитель сказал своему талантливейшему ученику, помогая ему вникнуть в богатство и красоту русской природы: «Слушай, жаворонок!.. Вот и писать надо так, чтобы на картине не было видно жаворонка, а слышно было, как поют птицы, дуют ветры, звенят ручьи…»

Слова эти пали на благодатную почву. Левитан взрастил в себе счастливый дар: все, что рождалось на холсте под его кистью, начинало звучать, петь…

Присмотримся хоть к нескольким его картинам. И вслушаемся в них. Вот «Вечерний звон». Уже само название говорит о том, что Левитан не только видел этот поэтический пейзаж, но и слышал его. Кажется, все на этой картине погружено в полнейшую тишину: безмолвна река, безмолвен лес, безмолвен человек, сидящий в лодке у безмолвного берега… Особое спокойствие и тишину вносят в эту картину, окрашенную какою-то непередаваемой вечерней грустью, мягкие, нежные лучи заходящего солнца. И все-таки эта тишина только кажущаяся.

За деревьями видны купола монастырских церквей. И художник заставляет нас, прислушавшись к его картине, вместе с ним услышать, как над лесом, над прозрачной водой, над лодками, теряясь в бескрайности вечерних сумерек, плывут тихие, размеренные звуки старого церковного колокола. И только в той поразительной тишине, которая царит над всем пейзажем, можем мы услышать эти звуки, словно одухотворяющие, очеловечивающие неподвижную природу…

Теперь посмотрите на одну из самых лучших картин Левитана, на его знаменитую «Владимирку». К бесконечно далекому горизонту тянется темно-серая, словно ржавчиной покрытая дорога, чуть не в камень утоптанная тяжелым шагом тысяч и тысяч арестантов, совершавших по ней свой скорбный путь в Сибирь, в ссылку, на каторгу. Шли по этой дороге не только преступники — убийцы и грабители. Шли по ней и люди с

чистой совестью, добрым сердцем и светлым сознанием — борцы за счастье и свободу русского народа, смелые, далеко смотревшие вперед революционеры…

И когда долго стоишь перед этой окрашенной в трагические тона картиной, всматриваешься и вслушиваешься в нее, начинаешь вдруг внутренним слухом улавливать какие-то звуки, обрывки каких-то давно знакомых суровых, мужественных и немножко печальных мелодий:

Спускается солнце за степи,
Вдали золотится ковыль.
Колодников звонкие цепи
Взметают дорожную пыль.

Динь-бом, динь-бом,
Слышен звон кандальный.
Динь-бом, динь-бом,
Путь сибирский дальний.
Динь-бом, динь-бом,
Слышно там и тут, —
Нашего товарища на каторгу ведут…

Столько раз звучали эти горестные звуки над старой «Владимиркой», что сейчас кажется — сами поля по обе стороны дороги и тяжелые серые тучи над ней повторяют их, словно говоря: вы слышите, мы тоже с вами, вся русская земля вас поддерживает… И снова неслышные, но чувствуемые нами звуки песни одухотворяют, очеловечивают этот сумрачный, трагический пейзаж…

И еще одна картина Левитана — «Весна. Большая вода». В «Вечернем звоне» одинокая, безмолвная человеческая фигура в лодке, а на «Владимирке» такая же одинокая и такая же безмолвная фигура богомолки, склонившая голову у придорожной иконы, лишь подчеркивают безмолвие самого пейзажа. А вот в «Большой воде» хоть и нет ни одной человеческой фигуры, но все, что на картине изображено, — все хоть и не очень еще громко, но радостно поет о весне!

О весне поют стройные девушки-березки, о весне поют и сосна, и ель, и талая вода, поют и облака. Эту удивительную песенность левитановского пейзажа тонко подметил прекрасный знаток и ценитель русской живописи Михаил Владимирович Алпатов. Вот как хорошо он написал об этом:

«Тонкие, как свечки, по-девичьи стройные березки выглядят, как те самые березы, которые искони воспевались в русских песнях. Отражение березок в прозрачной воде как бы составляет их продолжение, их отголосок, мелодическое эхо; они растворяются в воде своими корнями, их розовые ветки сливаются с голубизною неба. Контуры этих гнутых березок звучат подобно нежной и грустно-жалобной свирели; из этого хора вырываются отдельные сильные голоса более могучих стволов, всем им противопоставлен высокий ствол сосны и густая зелень ели».

Читая эти слова, можно подумать, что не о картине рассказывает нам Алпатов, а о лирической песне, расцвеченной тонкими красками народного хорового многоголосья…

Перечитал я только что написанную фразу и заметил: описывая картину Левитана, критик пользовался сравнениями смузыкой — «отголосок», «мелодическое эхо», говорил о «звучании свирели», о «сильных голосах хора», а я, вспомнив о лирической песне, невольно сказал о «красках», которыми она «расцвечена»…

Что ж, это вполне естественно. Мы просто привыкли больше замечать различия между музыкой и живописью, чем все то, что их роднит. А о том, как многое их роднит, хорошо говорили сами художники и сами композиторы.

«Прогулка летом по России в деревне, по полям, по степи, бывало, приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, тех неизъяснимо сладких ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревья вдали, скромная церквушка — словом, все, что составляет убогий, русский, родимый пейзаж».

Эти слова принадлежат великому «пейзажисту в музыке» Петру Ильичу Чайковскому.

А вот слова Ильи Ефимовича Репина: «Я всегда любил музыку. Если мне подолгу не приходилось слушать ее, я тосковал». Репин признавался, что музыка часто оказывала самое сильное воздействие на его живописное творчество. Так, под непосредственным влиянием музыки Римского-Корсакова он писал свою картину «Иван Грозный и сын его Иван»:

«…я слышал новую вещь Римского-Корсакова «Месть». Она произвела на меня неотразимое

впечатление. Эти звуки завладели мною, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи то настроение, которое создавалось у меня под влиянием этой музыки. Я вспомнил о царе Иване».

Так и в жизни и в творчестве музыка постоянно сливается с живописью…

Цветные звуки

Можно ли извлечь из баяна, из фортепьяно или даже из целого оркестра «красный аккорд»? Или «зеленую мелодию»? Или «черный ритм»? Пожалуй, нам это никогда не удастся, сколько бы мы ни старались, сколько бы ни трудились. И действительно, никто еще никогда не видел звуков, выкрашенных каким-нибудь цветом.

А вот представьте себе, один из наших современников, английский композитор Артур Блисс сочинил «Цветовую симфонию», назвав первую часть этой симфонии «Пурпурной», вторую — «Красной», третью — «Голубой», четвертую — «Зеленой».

Как видите, нельзя просто посмеяться над странным сочетанием слов «красный аккорд» или «зеленая мелодия» и даже не попытаться разобраться в этом интересном вопросе. А интересен он уже одним тем, что занимал внимание не каких-то чудаков-фантазеров, а даже таких великих музыкантов, как Вагнер, как Римский-Корсаков, как Скрябин.

Этим трем композиторам — об этом они сами рассказывали — звучащая музыка часто представлялась совершенно определенно окрашенной в тот или иной цвет.

Скрябин даже попытался осуществить свою мечту о слиянии музыки с цветом в одном из последних своих произведений — в симфонической поэме, которой он дал два названия: «Прометей» и «Поэма огня». В этом сочинении Скрябин хотел своей музыкой передать содержание известного мифа Древней Греции о том, как легендарный герой по имени Прометей похитил у богов священный огонь знания и счастья, подарил его людям, и боги казнили его за это страшной казнью: на вечные времена был он прикован к скале, и огромный орел прилетал сюда каждый день, садился на грудь Прометея, терзал ее стальными когтями и рвал острым клювом его печень. Только Геракл — сильнейший из легендарных героев — освободил Прометея от его нечеловеческих страданий…

Музыка Скрябина на протяжении всей поэмы разрастается,

как огонь: от неясного мерцания до нестерпимо яркого пламени. Помогая дирижеру и всем исполнителям выполнить свой замысел, Скрябин на первой странице поэмы сделал пометку: «Туманно», а на последней — «С ослепительным блеском». И музыку он создал действительно пламенную, увлекающую слушателей своим непрерывным разрастанием.

А вот соединить ее со светом Скрябину не удалось. Не было такой световой аппаратуры, которая могла бы, как об этом мечтал композитор, заливать концертный зал то одним, то другим цветом. К тому же Скрябин не учел того, что, сливаясь друг с другом, разные цвета образуют совсем новые краски, вовсе не те, которые он имел в виду.

Спустя полвека после его смерти, в наши дни, инженеры и музыканты попытались довести замысел Скрябина до конца, но и сейчас это не привело к удаче. И вопрос тут не только в технике, в световой аппаратуре. Ведь если самому Скрябину те или иные звучности в его музыке представлялись окрашенными в какие-то определенные цвета, то большинству слушателей такие связи музыки с цветом не только не приходили в голову, но даже просто мешали слушать сильную, выразительную, прекрасную и без всяких «световых эффектов» музыку «Прометея».

Не будем гадать, к чему приведут многочисленные опыты, которыми сегодня и у нас, и в других странах мира занимаются инженеры и музыканты, пытающиеся соединить музыку с цветом. Но все же заметим, что музыка сама по себе для своего восприятия слушателями вовсе не нуждается в каком-либо световом сопровождении, точно так же как живопись для своего восприятия зрителями вовсе не нуждается в музыкальном сопровождении.

Музыку надо слушать, живопись надо смотреть.

Но есть обстоятельства, при которых музыка и живопись обязательно должны существовать и на самом деле существуют вместе.

Прежде всего, это музыкальный театр, то есть такой театр, где ставят оперы и балеты. Вот уж где приходится заботиться о том, чтобы хорошо было согласовано между собой все, что сидящие в зале люди увидят и услышат во время спектакля!

Такая согласованность должна, впрочем, начаться еще до того, как поднимется театральный занавес, отделяющий сцену от зрительного зала.

Представьте себе, что вы сидите в оперном театре. Погас свет в зале, и оркестр заиграл бодрую, жизнерадостную музыку марша, с которого начинается блестящая увертюра к опере «Кармен».

Как вы думаете, безразлично ли для этой музыки, вернее, для того, как мы ее услышим и воспримем, какого цвета будет висящий перед нашими глазами занавес и то, каким светом он будет освещен в это время?

Все вы, конечно, окажете, что не безразлично, и будете глубоко правы. Но, прежде чем я спрошу вас: «Какие вы хотели бы увидеть здесь цвета?» — я хочу напомнить, что не только из жизнерадостных маршей состоит увертюра к этой опере и тем более вся опера. Уже в конце увертюры появится короткий зловещий мотив, который прозвучит как предупреждение, смысл которого будет раскрываться постепенно. Только в самом финале оперы, когда трагически погибнет главная героиня оперы — Кармен, — станет до конца ясно, о чем предупреждал этот зловещий мотив.

Вот теперь попробуйте сказать, какие краски на занавесе могут помочь музыке увертюры настроить нас так, чтобы мы верно восприняли всю музыку оперы с первых же ее звуков.

По огромному количеству опытов, которые я проводил во время своих бесед и лекций о музыке, я почти уверен, что подавляющее большинство из вас обязательно назовет один из трех, а вернее, два или все три из следующих цветов: красный, оранжево-огненный и черный.

В очень, очень редких случаях я слышал, что кто-нибудь называл какой-либо иной цвет. И это неудивительно. Красный цвет — цвет радостный, праздничный. Оранжево-огненный цвет — цвет огня, больших глубоких страстей. Черный цвет — цвет смерти, цвет траура. Каждый из этих цветов порознь отражает лишь какую-то одну сторону сложного содержания оперы. Все вместе они дают возможность если не понять, то, во всяком случае, почувствовать, а еще вернее — предчувствовать события, которые пройдут перед нами на сцене.

И уж наверняка никто из вас не назовет ни одного из этих трех цветов, если я попрошу вас мысленно окрасить занавес в то время, когда оркестр в том же оперном театре начнет играть нежную, лирическую музыку, с которой Чайковский начал любимейшую свою оперу — «Евгений Онегин».

Вспомните, что Чайковский назвал эту оперу «лирическими сценами», желая, видимо, специально подчеркнуть лиричность своего произведения. Вспомните весь характер этих «лирических сцен», начиная от нежного девичьего дуэта Татьяны и Ольги в саду усадьбы Лариных и кончая драматической, но все же глубоко лиричной последней встречей Татьяны с Онегиным. Вспомните их последний дуэт: «Счастье было так возможно, так близко…» Вспомните и то, что даже сцена дуэли, завершающаяся смертью

юного поэта Ленского, написана в нежнейших лирических тонах…

Вот теперь попробуйте назвать свои цвета. И опять почти без опасения ошибиться я скажу, что на этот раз вы будете делать выбор или сочетать вместе другие три цвета: нежно-голубой, нежно-зеленый и нежно-розовый (почти белый)…

Попробуйте задать эти вопросы (а может быть, и другие такие же придумаете сами) в кругу своих друзей и знакомых. Думаю, что интересный разговор, а то и спор может у вас завязаться…

От удачного сочетания красок с музыкой в большой мере зависит удача художника в театре. А как часто музыка в оперном или балетном спектакле страдает оттого, что уже во время увертюры, которая должна настроить слушателей точно так же, как перед слушанием музыки по радио мы настраиваем свой приемник на нужную волну, висит перед нашими глазами ничего не выражающий рыжий или грязно-серый занавес! А уж во время самого спектакля найти верное сочетание цвета и музыки, конечно, еще труднее во много раз. Ведь действие на сцене и сама музыка все время меняются, движутся, развиваются… Зато какая интересная работа у театрального художника! Какие увлекательные задачи ставит перед ним музыка!

Литовский Христофор Колумб

Сокровища нашего искусства оттого так велики и оттого в них так много разных граней, что все народы страны обогащают их своим талантом, тем своеобразием и необычностью, которые отличают одну национальность от другой. И каждый из народов рождал своих выдающихся музыкантов, писателей, поэтов, художников, скульпторов, артистов, зодчих…

Насколько беднее была бы сокровищница, если бы не внесли в нее свой неповторимый вклад такие, например, выдающиеся композиторы, как признанный классик и глава современной украинской музыки А. Лысенко, как классики армянской музыки Комитас и А. Спендиаров, как удивительный по силе своего

таланта киргизский поэт и музыкант Токтогул Сатылганов, как талантливейшие основоположники современных композиторских школ в Азербайджане — Узеир Гаджибеков, в Грузии — Захарий Палиашвили, в Латвии — Язеп Витоль, и многие другие прекрасные музыканты, чье творчество стало почвой, на которой выросло и расцветает музыкальное искусство всех народов Советской страны.

В ряду имен этих людей стоит имя замечательного литовского мастера Микалоюса Константинаса Чюрлёниса. Это был счастливый человек: он обладал и талантом композитора, и талантом художника. И трудно сказать, какой из этих талантов в нем перевешивал: оба они принесли свои прекрасные плоды.

То, что Чюрлёнис соединил в своем лице музыканта и художника, а созданные им живописные произведения теснейшим образом связаны с его музыкальным творчеством, и навело меня на мысль рассказать о нем в той главе, где вместе с разговором о музыке идет разговор и о живописи. Думаю, что вам будет интересно хоть чуть-чуть узнать об этом необычном мастере.

За свою очень короткую жизнь — он умер в 1911 году, в возрасте тридцати шести лет, — Чюрлёнис успел сделать так много, что заслужил славу первого классика литовской музыки и одного из крупнейших литовских художников.

Необычность творчества Чюрлёниса в том, что он стремился в своей музыке приблизиться к живописным картинам, а своими картинами хотел вызвать в зрителях ощущение, будто они слушают музыку.

Среди его музыкальных произведений есть две большие симфонические поэмы. Одна называется «В лесу», другая — «Море». О том, каковы были намерения Чюрлёниса, когда он сочинял эту музыку, мы можем судить по его же собственным словам, которые он писал в письмах к своим друзьям и близким.

«…Начинается с тихих, широких аккордов — таких, как тихий и широкий шелест наших литовских сосен…» — это о первой части поэмы «В лесу».

«…Хотелось бы создать симфонию из шума волн, из таинственной речи столетнего леса, из мерцания звезд, из наших песенок и моей беспредельной тоски…» — это уже о поэме «Море».

И, несмотря на то что композитор, как мы с вами хорошо знаем, не может изобразить лес или море так, как это может сделать в своей картине художник, музыка Чюрлёниса, когда мы внимательно в нее вслушиваемся, заставляет нас поверить в то, что мы действительно не только слышим, но и видим море — то спокойное, то бурное, не только слышим, но и видим

раскинувшийся по побережью шелестящий сосновый лес.

А вот своими картинами Чюрлёнис нередко вызывает в зрителях такое ощущение, будто то, что им нарисовано, звучит как музыка. Есть у него картины, которые даже имеют такие музыкальные названия, как прелюдии, фуги и даже сонаты. Особенно интересны сонаты — «Соната моря», «Соната звезд», «Соната весны», «Соната пирамид», «Соната ужа» (уж — в литовском народном творчестве символ жизни)…

Здесь я хочу напомнить вам, что сонатами называются музыкальные произведения, обычно глубокие, значительные по содержанию, чаще всего написанные в трех или четырех частях.

Живописные «Сонаты» Чюрлёниса состоят тоже из трех или четырех частей — картин. По своему содержанию, как и многие другие картины Чюрлёниса, они необычны, даже фантастичны.

Вот, например, трехчастная «Соната моря».

Первая часть: высоко вздымаются волны, но они совсем не страшные, они даже радостные. Словно со смехом набегают они на виднеющиеся вдали песчаные холмы-дюны. Они разбрасывают во все стороны не то брызги, не то мелкий веселый янтарь. И, еле видная над самой водой, весело и стремительно летит чайка, словно хочет слиться с играющей волной. А за ней, просвечивая сквозь воду, будто стремясь вырваться из нее и взлететь ввысь, — рыба…

Вторая часть спокойна, недвижима. Ночь. Таинственным, фосфоресцирующим светом обрисованы очертания скрытого в подводной глубине сказочного города. А рядом — могучая человеческая рука держит на ладони парусное судно, как будто хочет вернуть ему жизнь и поднять с морского дна на тихую поверхность, где неподвижные два корабля излучают мягкий, нежный бело-желтый свет…

И финал — гигантская волна поднялась так высоко, что закрыла собой все небо. Эта волна пострашнее «девятого вала» Айвазовского! И, словно ожидая неминуемой гибели, трепещут, как мотыльки, у подножия этой сказочной волны четыре крохотных парусных кораблика. Вся картина полна трагического напряжения…

С необыкновенным искусством воплотил в этих картинах художник-музыкант чутко услышанную им музыку моря — то жизнерадостную, то таинственно затихшую, то страшную в своей стихийной силе…

Если на картины Чюрлёниса посмотришь мельком и не сосредоточишь на них своего внимания, они кажутся уж очень не похожими на то, что мы видим вокруг себя в жизни, очень уж «придуманными». Но это первое впечатление проходит, и

начинаешь понимать, что все изображенное на картинах художника ничуть не более «придуманное», чем хорошо всем знакомые замки, ковры-самолеты, змеи-горынычи и многое, многое другое, о чем мы еще в детстве читали в народных сказках и видели в увлекательных иллюстрациях к этим сказкам. А за всей этой сказочностью кроются настоящие большие человеческие чувства и глубокие человеческие раздумья…

Когда великий французский писатель и музыкант, большой друг нашей страны и нашего искусства, большой друг Алексея Максимовича Горького — Ромен Роллан познакомился с картинами и музыкальными произведениями Чюрлениса, он поразился удивительному стремлению этого мастера сблизить музыку с живописью и, с восхищением сравнив его со знаменитым Христофором Колумбом, открывшим Америку, сказал, что Чюрленис тоже открыл новый континент, только «духовный континент», не на земле, а в прекрасной области искусства!..

Рассвет на Руси

Микалоюс Чюрлёнис — явление необычное и исключительное. Другого такого мастера, который был бы одновременно и художником и композитором, пожалуй, и не найдешь.

Но есть великое множество музыкальных произведений, написанных самыми разными композиторами разных эпох и разных народов, произведений, которые были сочинены с расчетом на то, что их будут не только слушать, но и смотреть.

Не торопитесь удивляться этим словам. Вы сразу же согласитесь со мной, как только узнаете, о какой музыке я говорю. А говорю я о музыке, предназначенной для театра или кино. Ведь в оперном или балетном спектакле и в кинофильме мы всегда одновременно слушаем музыку и смотрим на то, что происходит на сцене или на экране.

Вот слушаем мы, например, знаменитое вступление к опере Мусоргского «Хованщина», известное под названием «Рассвет на Москве-реке». Конечно, эта гениальная музыка превосходно звучит не только в оперном театре, но и в концертном зале, включенная в программу наряду с другими симфоническими произведениями. Она и в таком исполнении будет восхищать нас и необыкновенной красотой своих мелодий, сердечных и распевных, как русская песня, и великолепно нарисованной композитором картиной того, как, словно борясь с уходящей ночью, рождается новый день. Нас будет в этой музыке восхищать

непрерывное нарастание света от почти полной темноты до пусть не слишком еще яркого, но несущего с собой радость и надежды солнечного сияния. Мы отдадим должное и чуткости композитора, с которой он добавил к своей музыке две очень точные изобразительные подробности, мастерски уточняющие всю нарисованную им картину этого рассвета: сперва коротенькие, пронзительные фразки гобоя и трубы, очень похожие на утреннюю перекличку петухов, и тяжелые удары церковного колокола, возвещающего о начале раннего утреннего богослужения.

Все это мы, конечно, услышим и при исполнении «Рассвета» в оперном театре. Но, кроме того, мы все это еще и увидим! Слуховое восприятие музыки будет обогащено и зрительным восприятием всего, что предстанет перед нашими глазами.

Мы увидим, как первые лучи восходящего солнца позолотят нарисованные художником в глубине сцены купола московских церквей, когда раздастся тихий и мерный колокольный звон; увидим, как темное ночное небо постепенно станет чистым, розовым и голубым; увидим, как пустая поначалу сцена начнет заполняться московским людом. Когда мы все это и увидим и услышим, художественное впечатление наше неизмеримо возрастет.

Зрительные образы помогут глубже воспринять музыку, а сами благодаря музыке станут и острее, и словно наполнятся человеческими чувствами.

Тут уж на нас будут влиять не только музыка и не только театральная живопись и свет, но и сам театр, вся сцена с действующими на ней актерами, и само действие.

А вот если мы заранее будем знать, что Мусоргский хотел рассказать в своей опере о том, как старая, темная боярская Русь сопротивлялась всему тому новому, что хотел дать своей стране ее великий преобразователь Петр I, и как пришлось все же отойти старому и темному в прошлое, уступить место новому и светлому, — вот тогда мы совершенно по-другому и «Рассвет на Москве-реке» слушать будем. Услышим в этой музыке не только рассвет на Москве-реке, но и словно рассвет над всей Русью. А ведь именно это и хотел Мусоргский выразить вступлением к «Хованщине».

Убедиться в том, насколько сильно изменяется наше впечатление от театральной или киномузыки, когда мы ее или только «слушаем», или только «смотрим», очень нетрудно. Для этого я советую вам проделать такой опыт, который можно осуществить в театре на оперном или балетном спектакле, в кинотеатре на любом музыкальном фильме и даже дома перед

телевизором, когда на голубом экране показывают оперу, балет, даже концерт, а может быть, и обычный кинофильм с хорошо звучащей в нем музыкой. Попробуйте смотреть, закрыв уши так крепко, как только можно (если сидите у телевизора — выключите звук), а потом откройте уши, но закройте глаза. Вы тотчас же убедитесь в том, как много теряет музыка, рассчитанная на то, чтобы ее не только слушали, но и смотрели, если мы ее только слушаем; и каким бедным становится зрительный образ, если мы воспринимаем его только глазами, в то время как он рассчитан и на то, чтобы мы его услышали!

Поля, нарисованные музыкой

Вернемся еще раз к французскому композитору Берлиозу, о чьей «Траурно-триумфальной симфонии» у нас уже шла речь.

Есть у этого композитора другая симфония, которую он назвал «Фантастической», потому что наряду с очень простыми, жизненными эпизодами есть в ней и эпизоды действительно фантастические, вроде заключительной части, о замысле которой сам композитор рассказал так: «Сон. Ночь на шабаше ведьм. Герой симфонии видит себя на шабаше среди ужасного скопища теней колдунов, всякого рода чудовищ, собравшихся на его похороны…»

Но есть в этой симфонии совсем другая по характеру часть, которую композитор назвал «Сцена в полях». Музыка этой части дышит удивительным спокойствием и безмятежностью. Ничто в этой музыке не обращает на себя особого внимания. Она почти не движется. Такое впечатление действительно может вызвать в нас картина бескрайней дали, тихих, застывших в вечерних сумерках полей.

Но вдруг издалека раздается пастушеский наигрыш. Второй рожок отвечает чуть дальше. Как хорошо уточнил композитор свой замысел! Мы теперь видим не только поля, но и стада, и силуэты пастухов. Мы ясно слышим перекличку двух пастушеских рожков.

А еще спустя некоторое время где-то очень-очень далеко раздаются глухие раскаты грома. Тишина становится тревожной, до крайности напряженной. Еще один раскат — уже ближе. Третий — еще ближе. Пастушеские наигрыши становятся тоже тревожнее…

Но гроза прошла стороной. Ее сердитый рокот опять доносится до нашего слуха, но уже из очень далекой дали.

Пастушеская свирель становится светлей. Но ее затейливая мелодия на этот раз не получает отклика…

Опять воцаряется неподвижность… Опять лежат перед нами бескрайние поля…

Когда мы слушаем эту музыку, полную непередаваемой словами поэтичности и живописности, в нашем сознании начинает вырисовываться целая картина. Мы видим ее своим внутренним зрением, которое, как вы уже знаете, существует у каждого из нас точно так же, как существует у каждого и внутренний слух.

Вот мы и убедились с вами, что не только живопись можно услышать, но и музыку можно увидеть! Конечно, не всегда так бывает, и это вовсе не обязательно. Не нужно во что бы то ни стало стремиться к тому, чтобы музыка вызывала в нас какие-нибудь определенные живописные картины, а живопись обязательно связывалась в нашем сознании с музыкой.

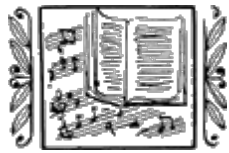
Но, во всяком случае, вы теперь знаете, что произведений живописи может быть музыкальным, а музыкальное произведение может быть живописным. Знаете, что эти два искусства хоть и существуют совершенно самостоятельно и независимо друг от друга, но многие нити тесно связывают их друг с другом.

Если бы я писал эту книжку не о музыке, а вообще об искусстве, я перешел бы к рассказу о том, как близки друг к другу все искусства и как мы, привыкнув замечать различия между ними, часто вовсе не замечаем этой близости. Но книжка эта — о музыке. И выходить за пределы своей темы я не могу.

Но и ограничиться одной лишь музыкой тоже не в состоянии.

Вы в школе знакомитесь обычно с тремя искусствами — с музыкой, живописью и литературой (литература ведь тоже искусство!). Мы с вами на страницах этой книжки поговорили о музыке и о том, как музыка связана с живописью. Теперь нам остается поговорить о том, как музыка связана с литературой.

МОГУТ ЛИ МУЗЫКА И ЛИТЕРАТУРА ЖИТЬ ДРУГ БЕЗ ДРУГА?



Что важнее в песне — музыка или слова?

Такой вопрос задают довольно часто. Впрочем, не только задают, но и с полной убежденностью в своей правоте решительно отвечают на него.

Одни говорят: конечно, слова важнее! И ссылаются при этом на то, что слова раскрывают нам мысль, заключенную в песне, ее идею и сюжет, а если мысль, идея и сюжет песни непонятны, она сразу же становится неинтересной и никому не нужной. А иногда еще ссылаются на известную поговорку: «Слова из песни не выкинешь». Словно музыку из песни можно выкидывать сколько угодно! Да ведь слово-то в песне имеется в виду не просто слово, а слово *поющееся!*

Ну, а другие утверждают: конечно, музыка важнее! И в подтверждение своей правоты называют множество песенных стихов, которые без музыки вовсе не интересны и никакой самостоятельной поэтической ценности не представляют. А еще, как самое неопровержимое свидетельство того, что слова не так уж важны, приводят общеизвестный факт, что даже великий Чайковский писал иногда замечательные песни и романсы на весьма посредственные слова!..

Кто же прав в этом споре? Не будем спешить с ответом. Прислушаемся сперва хотя бы к нескольким песням, проследим за их судьбой, вспомним и то, как они создавались.

Вероятно, многие из вас читали рассказ Максима Горького «Как сложили песню». Но, может быть, не все знают, что в рассказе этом нет ничего придуманного, что все описанное в нем Горький видел своими глазами и слышал своими ушами, когда летом 1920 года жил в Арзамасе, небольшом провинциальном русском городке. Горький описывает, как две женщины под грустный звон монастырских колоколов сложили песню. Это были две простые русские женщины: кухарка, дородная рябая Устинья,

и горничная Маша, худенькая девица с темным лицом и маленькими испуганно-неподвижными глазами. Обе приехали в город из деревни. Обе работают в чужих домах, и обе не находят покоя от злой тоски по своей стороне.

«Будто не вся живешь — не вся вместе, — а половина души в деревне осталась, и все думаешь день-ночь: как там, что там», — говорит Устинья.

Но не только любовь к песне живет в душе этих женщин, как живет она в душе каждого русского человека. Обе они, особенно старшая, Устинья, готовы сложить новую песню, сложить ее из своих раздумий, своих чувств и найти в новой песне, самими созданной, душевное облегчение, жизненную опору.

> «— Ну-кось, Машутка, подсказывай…
> — Чего это?
> — Песню сложим…
> И, шумно вздохнув, Устинья скороговоркой запевает:
>
> Эх, да белым днем, при ясном солнышке,
> Светлой ноченькой, при месяце…
>
> Нерешительно нащупывая мелодию, горничная робко, вполголоса поет:
>
> Беспокойно мне, девице молодой…
>
> А Устинья уверенно и очень трогательно доводит мелодию до конца:
>
> Все тоскою сердце мается…»

Вот и зародилась и стала складываться на наших глазах песня. Удивительно просто описал Горький этот всегда какой-то таинственный, всегда немножко непонятный акт творчества. В простоте этой заключена великая мудрость писателя, огромный его талант и редкостная наблюдательность, помогавшая ему всегда проникнуть в самую глубь, в самую сердцевину того, что видел вокруг себя, о чем писал…

Сердцевину эту он раскрыл перед нами и в сцене рождения песни. Он показал, как просто и естественно создавали творцы из народа свои песни, не ощущая себя при этом ни поэтами, ни композиторами. И еще показал он, что для народных творцов

песня никогда не делилась на музыку и на стихи. Мелодия то «нерешительно нащупывалась», то «уверенно доходила до конца», но все время создавалась вместе со словами, точно так же как слова сразу же возникали вместе с мелодией.

Я думаю, что, если бы мы спросили Устинью или Машу: «Что, по-вашему, в песне важнее — мелодия или слова?» — они посмотрели бы на нас с крайним удивлением, словно мы спросили их: «Что в человеке важнее — ум или сердце?» И, пожалуй, на наш вопрос ответили бы тоже вопросом: «Да разве ж они порознь существуют?..»

В самом деле! В народной песне той давней поры, когда она создавалась безвестными творцами, музыка и слова существовали только вместе. Это был неразделимый сплав слова и музыки. Это было цельное, неразрывное, единое музыкально-поэтическое искусство. И таким же единым, неразделимым в народной песне всегда был сплав мыслей и чувств, ума и сердца народа, создававшего эти песни…

Когда песенные стихи живут без музыки?

Ревела буря, дождь шумел,
Во мраке молнии блистали,
И беспрерывно гром гремел,
И ветры в дебрях бушевали…

Я уверен в том, что вы не только хорошо знаете эти стихи, но и в том, что для вас это не просто стихи, но и давно знакомая песня. Широкая и суровая мелодия этой песни, вероятно, сразу же зазвучала в вашем сознании, как только вы прочитали первые слова «Ревела буря…».

Ну, а можете ли вы ответить на вопрос: народная это песня или нет?..

Те, кто скажет «да», будут правы. Те, кто скажет «нет», тоже будут правы. Но и те и другие будут правы только наполовину.

Кто сочинил музыку этой песни, мы не знаем и вряд ли когда-нибудь узнаем. Имя ее создателя осталось неизвестным. И мы можем лишь преклоняться перед могучим даром безвестного народного мастера, подарившего нам такую прекрасную мелодию. А вот автора прославленных стихов этой песни мы хорошо знаем. Это — поэт-декабрист Кондратий Рылеев, приговоренный к смертной казни и повешенный в Петропавловской крепости, когда ему шел лишь тридцать первый год. Он был обвинен не только в том, что участвовал в

организации революционного восстания, но и в том, что сочинял «возмутительные» стихи, то есть стихи, возмущавшие народ против царского самодержавия…

Выпуская в 1825 году сборник своих «Дум», Рылеев и не помышлял, вероятно, о том, что одна из них — «Смерть Ермака» — будет положена на музыку и, превратившись в песню, на века войдет в жизнь русского народа.

Став песней, «Дума» Рылеева о Ермаке зажила новой жизнью, накрепко слившись с неизвестно кем сочиненной мелодией. Но она продолжала жить и самостоятельной поэтической жизнью как одно из лучших стихотворений талантливейшего поэта. Не зная песни «Ермак», можно восхищаться стихами Рылеева «Смерть Ермака»…

И все-таки попробуйте прочитать эти стихи без музыки, я потом напойте мелодию без слов — вы сразу же почувствуете, что, связанные в единую песню, они обретают такую силу, какой порознь не имеют.

Таких песен, рожденных от слияния стихов известных поэтов с музыкой безвестных народных сочинителей, мы знаем очень много. Эти песни мы продолжаем называть песнями народными, несмотря на то что в их создании участвовали поэты, чьи имена хорошо знакомы и близки сегодня каждому школьнику.

«Кольцо души-девицы я в море уронил» Жуковского, «Сквозь волнистые туманы пробирается луна» Пушкина, «Соловьем залетным юность пролетела» Кольцова, «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова, «Ой, полна, полна коробушка» Некрасова — эти и многие-многие другие превосходные стихи стали широко известными песнями, но сохранили свою вечную ценность и как великолепные образцы русской поэзии.

Так складывались, конечно, не только русские песни. Вспомните «Заповит» или «Реве та стогне Дніпр широкий» — замечательные украинские песни на стихи великого поэта-революционера Тараса Шевченко. Какое удивительное совпадение — прекрасные мелодии обеих песен сочинены двумя скромными

учителями. Полтавский учитель пения Гордей Павлович Гладкий сочинил мелодию «Заповита», белгородский учитель русского языка и латыни Даниил Яковлевич Крыжановский сочинил мелодию песни «Реве та стогне Дніпр широкий». Оба они были очень талантливыми людьми, но музыкантами-профессионалами не стали — уж так сложилась их жизнь. Имя Гладкого стало известным лишь через тридцать лет после его смерти. Долгое время неизвестным было и имя Крыжановского. Но и сейчас, зная их имена, мы все-таки называем сочиненные ими песни народными и даже более того — относим их к лучшим образцам народно-песенного искусства Украины.

Если вы теперь внимательно вчитаетесь в стихи, ставшие народными песнями, то сразу поймете, почему такое превращение могло произойти. Вы увидите, что все эти стихи проникнуты огромной любовью к народу, сочувствием к его тяжелой доле, глубоким пониманием народной жизни. Вы увидите, что в стихах этих поэты радовались вместе с народом его радостями и печалились вместе с ним его печалями.

Потому-то народ и сложил музыку на эти стихи и запел их, как песни свои собственные, им самим созданные.

Народные певцы-умельцы и простые любители песен, передавая их из уст в уста, из поколения в поколение, нередко изменяли и мелодические напевы, и слова. Иногда — чуть-чуть, а иногда и очень решительно. Порой присочиняли новые куплеты, добавляли совершенно самостоятельно сочиненные припевы.

Вот, к примеру, в песне «Колодники», которую мы вспоминали, когда речь шла о картине Левитана «Владимирка», припев «Динь-бом, динь-бом, слышен звон кандальный…» родился в народе. В стихотворении Алексея Константиновича Толстого, положенном в основу этой песни, никакого припева вообще нет. Значит, песню эту мы с еще большим правом, чем многие другие, можем называть народной: в ней не только мелодия, но и половина слов создана народом.

Изменениям подверглись даже стихи Пушкина. Очень по-разному пелись, например, его слова в песне «Узник» — «Сижу за решеткой в темнице сырой…». Стихи эти полюбились народу прежде всего за яркий, смелый образ «молодого орла», за призыв к свободе — «Давай улетим!». Но кое-что в довольно сложном языке пушкинского стихотворения было необычно для народных песен, и народ, внося свои изменения в пушкинские строчки, старался сделать их более простыми и более понятными для себя.

Так стихи, создававшиеся самостоятельно и независимо от песни известными поэтами-профессионалами, обогащенные музыкой неизвестных мастеров из народа, становились нередко

народными песнями.

Надо ли удивляться, что стихи эти мы встречаем не только в сборниках песен, но и в сборниках стихов!

Новая жизнь песенной мелодии

После всего, о чем мы только что говорили, нам нетрудно представить себе, как на каком-нибудь литературном или музыкально-литературном вечере с эстрады будет прочитано стихотворение «Узник» Пушкина, или «Смерть Ермака» Рылеева, или «Заповит» Шевченко…

Но немыслимо представить себе, что на таком же вечере, с такой же эстрады будет пропета только мелодия этих песен, пропета совсем без слов, как поются так называемые вокализы («песни без слов») — на одну только букву «а»!

А вот в концертах фортепьянной, камерной и особенно симфонической музыки с таким «бессловесным» звучанием песен мы встречаемся очень часто. Да мы об этом уж и говорили — в той главе, которая называется «Куда поведет нас песня?». Припомните-ка: народные песни в «Камаринской» Глинки и в симфониях Чайковского, революционные песни в симфонии Шостаковича «1905 год», народные песни в квартетах Бетховена и т. д.

Говорили мы и о том, что, оставшись без слов, мелодия песни, конечно, теряет очень много, но, соприкоснувшись с богатыми возможностями инструментальной музыки, очень многое и приобретает. Не связанный текстом, композитор получает безграничные возможности раскрытия заложенных в песенной мелодии богатств, о которых мы даже и не догадываемся, слушая песню в том простом и скромном виде, в каком она сложена ее создателями.

Возможности эти особенно широко раскрываются в симфоническом оркестре, где композитор может передавать мелодию от одного инструмента к другому, обвивать ее множеством «голосов» и «подголосков», заставлять ее звучать то

еле-еле слышно в исполнении какого-нибудь одного инструмента, то громогласно и могуче, сливая вместе все инструменты большого оркестра. Композитор может даже изменять весь характер самой мелодии — печальную мелодию наполнять бьющей через край радостью, мелодию радостную превращать в похоронный плач… Он, наконец, может соединять в одном и том же сочинении одну песенную мелодию с другими, добавлять к ним мелодии, им самим сочиненные. Порой очень скромная песенная мелодия, включаясь в поток бурно развивающейся симфонической музыки, сама разрастается до огромных масштабов…

Конечно, никакая, даже самая гениальная симфония никогда не заменит народную песню, как бы блестяще она ни была обработана и разработана композитором. Но ни один композитор о такой «замене» никогда и не помышляет. Не помышлял о ней и Шостакович, сочиняя на мелодиях революционных песен свою Одиннадцатую симфонию («1905 год»), о которой мы с вами уже вспоминали несколько раз.

Но вот положил он в основу третьей части этой симфонии, назвав ее «Вечная память», народно-революционный траурный марш «Вы жертвою пали в борьбе роковой». И, свободно, смело развивая мелодию этого марша, выращивая из нее совершенно новые, уже свои собственные мелодии, Шостакович нарисовал картину такого грандиозного траурного шествия, картину, наполненную такой великой народной скорбью и таким великим народным гневом, что в сравнении с этой картиной сама песня начинает казаться пусть великолепным, но все же только эскизом…

Еще один пример того, как песня перестала быть просто песней и зажила новой жизнью, мне хочется привести из своего собственного композиторского опыта. Пример этот связан с киноискусством.

Я сочинял музыку к кинофильму «Щорс», все содержание которого теснейшим образом связано с Украиной. Есть в этом фильме такой эпизод: освещенные заревом военных пожарищ, по выжженной, растерзанной врагами украинской земле медленно, в суровом молчании идут бойцы Красной Армии и несут на высоко поднятых носилках своего умирающего, но все еще могучего командира — батька Боженко, друга и боевого товарища Щорса.

Вместе с режиссером Александром Петровичем Довженко, необыкновенно талантливым и умным мастером советского кино, мы долго думали о том, какая же музыка должна звучать в этом драматичном, одновременно и печальном и героическом эпизоде. Много раз всматривались мы и вслушивались в эти пока еще

безмолвные кадры фильма, стараясь услышать в них то, что мне предстояло сочинить. Кадры эти были, впрочем, не совсем безмолвными: несколько слов произносил своим громоподобным голосом богатырь Боженко. Этими предсмертными словами он заклинал бойцов не выпускать оружия из рук до полной победы над врагом…

И показалось нам, что умирающий, но зовущий к борьбе Боженко чем-то напоминает Тараса Шевченко, тоже перед смертью своей призывавшего народ к борьбе. Сразу же родилась мысль: «Заповит»! «Заловит» — вот что должно звучать здесь! Только без слов, без пения!

За одну ночь симфоническая картина «Смерть Боженко» была сочинена. В оркестре на тревожном фоне зазвучала широкая, словно уверенная в своей силе и в своем бессмертии, дивная народная мелодия…

Музыка, выросшая из песни, наполнила превосходно снятый режиссером и оператором эпизод особой силой и особым смыслом. Мелодия «Заповита» словно протянула нить от героев Великой Октябрьской социалистической революции к первым революционерам прошлого века и зазвучала как реквием памяти всех, кто погиб в борьбе за свободу украинского народа.

Теперь вы видите, что не только слова, но и мелодия несет в себе идею, мысль песни, раскрывает ее характер. Поэтому, даже оставшись без слов, сама песенная мелодия как своего рода музыкальный *символ* не только помогает слушателям ощутить национальный характер музыки, но и делает понятным замысел композитора, содержание самого произведения.

Детище революции

Так с полным правом можем мы назвать советскую массовую песню, родившуюся в первые же годы после Великой Октябрьской социалистической революции. Сегодня эта песня стала частицей

жизни всего нашего народа, и нам даже трудно представить себе, что было время, когда таких общенародных песен не существовало. А не существовало их по очень понятной причине.

В царской России большая часть народа жила в селах и деревнях, и народная песня в нашей стране была песней преимущественно крестьянской. В своих песнях народ пел обо всем, что составляло его жизнь, о своей горькой, невыносимо тяжелой доле под гнетом помещиков. Нередко в этих песнях звучали гнев и ненависть ко всему помещичьему строю, терпеть который крестьянам с каждым годом становилось все труднее и труднее. Удивительно ли, что такие песни помещики не только не пели, но даже откровенно побаивались их…

А потом запели свои боевые песни первые русские борцы за свободу, первые русские рабочие-революционеры. Но могли ли спокойно отнестись к этим песням те, против кого они были направлены? Вместе с революционерами и песни революционные вынуждены были уходить в подполье. Их пели на рабочих сходках вполголоса, шепотом, чтобы не навести на след полицию. Песня стала участником борьбы за свободу. Ее запрещали, боролись с ней, как с политически опасным врагом. Тех, кто ее пел, преследовали, арестовывали, сажали в тюрьмы, ссылали в Сибирь…

А в тех кругах помещичье-дворянского аристократического русского общества, которые чуяли приближение народного восстания и были непроходимой стеной отгорожены от народа, от рабочих и крестьян, сочиняли и распевали свои песенки. Чаще всего сентиментальные, уныло-слезливые по музыке, бесконечно далекие от народной жизни по словам, лишенные больших мыслей и глубоких чувств, песенки эти были, конечно, непонятны и чужды народу.

Можно сказать, что между песнями русского народа и песнями хозяев царской России постепенно воздвигалась стена, такая же, как между самим народом и его угнетателями.

Но вот революция победила. Победили рабочие и крестьяне. Их песни были тоже участниками этой великой победы. А теперь эти песни пришли на помощь строителям новой жизни, строителям нового, Советского государства.

Старая крестьянская песня и боевая рабочая революционная песня стали как бы почвой, на которой зародилась, выросла и на наших глазах все еще продолжает расти нигде и никогда еще ранее не существовавшая общенародная массовая песня. Она общенародна в самом прямом и самом полном смысле этого слова, потому что выражает мысли и чувства всего советского народа, ставшего после революции единым народом,

объединенным общими интересами, не знающим борьбы враждующих классов.

У этой новой, общенародной массовой песни всегда два автора — поэт и композитор. И хоть издаются песни обычно музыкальными издательствами, мы никогда не должны забывать, что, не будь поэта, написавшего слова, никогда не смогла бы родиться песня.

Наши поэты и композиторы создали столько массовых песен, что, если бы я попробовал перечислить хотя бы только самые лучшие из них, эта книжка увеличилась бы на много страниц. Но я не буду этого делать. Попробуйте как-нибудь без моей помощи вспомнить песни, которые пели сами или слышали где-нибудь. Не забудьте тех композиторов, которые сочиняли первые советские песни, — Дм. Покрасса, Д. Васильева-Буглая. Не забудьте А. Давиденко, М. Коваля, Ал. Александрова, В. Захарова, И. Дунаевского… Постарайтесь вспомнить, на слова каких поэтов писали они свои песни.

Не забудьте и композитора С. Кайдана-Дешкина, сочинившего на слова поэта А. Жарова первую пионерскую песню «Взвейтесь кострами, синие ночи». Не забудьте и другие песни, которые пели в школе, в пионерском отряде. И, конечно, песни комсомольские….

Вспомните песни Великой Отечественной войны, песни, написанные в послевоенные годы и зовущие к борьбе за мир. Вспомните песни лирические, распевные, такие, как «Прощай, любимый город» и «Подмосковные вечера» В. Соловьева-Седого, песни бодрые, маршевые вроде «Гимна демократической молодежи» А. Новикова или «Пусть всегда будет солнце» А. Островского, песни, окрашенные романтической дымкой далеких походов и увлекательной романтикой наших дней — «Орленок»

В. Белого, «Песня о тревожной молодости» А. Пахмутовой, суровые песни о военных годах — «Ой, Дніпро, Дніпро» М. Фрадкина, «На безымянной высоте» В. Баснера, шутливо-танцевальные песни вроде «Я иду, шагаю по Москве» А. Петрова…

Постарайтесь достать и прочитать очень интересную книжку, которую написал о песнях хорошо, вероятно, известный вам поэт Евгений Долматовский. Называется эта книжка «50 твоих песен», и рассказывается в ней о том, как были написаны самые лучшие, самые известные советские песни. Вы найдете в этой книжке много интересного и нового для себя.

И обязательно вчитайтесь и вдумайтесь в слова этих песен. Почти всегда вы найдете в них глубокие мысли, большие чувства, яркие образы. Поэтому слова песен увлекают нас ничуть не меньше, чем увлекает музыка, на которую слова эти поются.

Но среди этих слов не так уж много таких, которые живут как самостоятельные стихотворения, которые можно было бы читать с эстрады на литературном вечере. И, право же, нельзя считать это их недостатком. Они ведь и писались специально для того, чтобы пуститься в полет по жизни именно как песни — вместе с музыкой!

Разве не так же создавались всегда слова в народных песнях? И часто ли слова народных песен живут отдельно от музыки своей собственной, поэтической жизнью?

Поэт и композитор сегодня трудятся над песней почти всегда вместе. Чаще всего поэт пишет слова до того, как композитор начинает сочинять музыку, нередко и слова и мелодия создаются одновременно, а иной раз мелодия начинает собой песню, а поэт потом уже пишет на нее слова. Но, как бы песня ни сочинялась, главное при этом всегда — совместность работы композитора и поэта.

Поэты часто подсказывают композиторам ритм песни, ее форму, строение, а композиторы нередко принимают участие в сочинении слов, что-то меняя, что-то досочиняя в стихах, предложенных им поэтом.

Вот как, например, создавался знаменитый сейчас во всем мире «Гимн демократической молодежи». Об этом интересно рассказывает автор слов «Гимна» поэт Лев Ошанин:

> «Мы решили с Новиковым написать песню для фестиваля. Помню, как я искал слова и наконец недели через две принес их Новикову… Новикову понравились стихи…
>
> — Я завтра же напишу, — сказал он.
>
> Но подошли завтра, послезавтра… Прошла неделя,

вторая… Музыки не было. Наконец Анатолий Григорьевич позвонил мне и сказал мрачноватым голосом: «Приезжай послушать». Я приехал взволнованный, ожидая услышать готовую песню.

Новиков сел к роялю, заиграл… И вдруг я услышал, что только первые строки музыки написаны на мои стихи, а дальше композитор ушел совсем в другие ритмы. Но музыка была отличная…

— Ну как? — спросил Анатолий Григорьевич.

— Это же не мои слова…

— Как же не твои? Слушай!

И Новиков снова стал играть музыку.

— Это же все твои мысли.

Мысли действительно были подходящие, а слова пришлось писать, по существу, заново…»

Вот так или близко к этому были сложены, вероятно, очень многие советские песни. Очень это похоже на то, как в давние времена народ складывал свои песни…

И не случайно, разумеется, в наши дни многие песни советских поэтов и композиторов получают такое широкое распространение, что иногда и в нашей стране, и в других странах мира их начинают называть песнями народными, забывая даже, кто их сочинил.

Крылья песни

Поэт Ошанин, чей рассказ о том, как он с композитором Новиковым сочинял «Гимн демократической молодежи», вы только что прочитали, вернулся из Австрии с Международного фестиваля демократической молодежи и студенчества и записал интересную историю.

Он услышал, как группа швейцарских студентов запела известную «Песню о встречном», сочиненную Шостаковичем в 1932 году на слова поэта Корнилова к кинофильму «Встречный». Вы, вероятно, хорошо знаете эту песню — она начинается такими словами: «Нас утро встречает прохладой, нас ветром встречает река…»

Ошанина заинтересовало, знают ли швейцарские студенты советского композитора, написавшего эту песню, и он спросил их:

— Что это за песню вы поете?

— Как, неужели вы не знаете этой песни? — удивились они. — Ее поют у нас в Швейцарии, ее поют в Венгрии, в Америке, в других странах… Нам даже рассказывали, правда, точно мы

этого не знаем, будто ее знают и в Советском Союзе…

Кто сочинил эту песню — швейцарские ребята не знали. Не знают этого, возможно, юноши и девушки многих других стран мира, где песню Шостаковича, часто с новыми словами, поют как песню дружбы и единства молодежи мира. Перелетев через рубежи родины, она стала для множества людей «своей» песней, ее стали считать песней народной, и мало кто знал, когда, где и кем она была создана…

Вот еще один похожий рассказ, только на этот раз мы услышим его не от поэта, а от советского журналиста.

«В молодежной сельхозартели «Молодая гвардия» на юге Венгрии, — рассказывает он, — молодые крестьяне попросили нас послушать в их исполнении венгерские народные песни. Каково же было наше удивление, когда они запели песню на мелодию «По долинам и по взгорьям шла дивизия вперед…». Мы говорим: «Так это наша, советская песня «Партизанская дальневосточная». Два парня вступили с нами в спор: «Что вы, здесь ни слова нет ни о Дальнем Востоке, ни о партизанах. Это песня о нашей счастливой жизни… Ну, мы вам исполним другую народную песню», — сказали они и запели песню Покрасса «Если завтра война».

На этот раз мы не стали спорить и только заметили: «У нас тоже поют эту песню…»

А вот еще интересная история одной советской песни. В столице Японии Токио есть небольшое кафе, которое по вечерам заполняют любители пения — студенты и рабочая молодежь. И представьте себе, кафе это называется «Катюша». Имя это написано русскими буквами на маленьких книжечках, в которых напечатаны слова песен — японских, советских, французских и других народов. Имя это запечатлено даже на спичечных коробках, которые продаются только в этом кафе. Иногда, правда, начертано это имя так: «Кацюша»…

Откуда же взялось в Токио это русское имя и что оно означает? Все объясняется очень просто. В Японии после окончания второй мировой войны широко распространились, особенно среди молодежи, советские песни. Самой популярной стала знаменитая «Катюша», написанная незадолго до начала войны композитором Матвеем Блантером на слова поэта Михаила Исаковского. Завидная судьба сложилась у этой песни. Именем ее героини солдаты Советской Армии ласково называли могучий гвардейский реактивный миномет — грозу фашистов. А сама песня разлетелась буквально по всему свету. И почти всюду безвестные стихотворцы писали к ней свои собственные слова. «Катюша» под названием «Свистит ветер» стала боевым гимном

итальянских партизан…

Залетела она, как видите, и на Восток, стала любимой песней японской молодежи.

Последний пример, который я приведу, напомнит вам об удивительной судьбе «Интернационала» — песни, хорошо знакомой всем без исключения людям, живущим на нашей планете.

Многие сборники советских песен начинаются «Интернационалом». И мы так привыкли с первых дней революции к этой величественной песне, что в глубине души считаем ее своей, самой настоящей, кровной советской песней, хоть и отлично знаем, что она принадлежит всему миру как международный пролетарский гимн. Вероятно, трудящиеся всех стран Европы, Америки, Африки, Азии и Австралии, так же как и мы, считают «Интернационал» своей песней. И уж наверняка никто сейчас не назовет его песней французской, хоть и создан он был во Франции, двумя французами — поэтом-коммунаром Эженом Потье и рабочим-мебельщиком, обладавшим большим музыкальным даром, — Пьером Дегейтером.

Вот как складывается иной раз судьба песни…

Поэт Михаил Исаковский, на чьи вдохновенно-песенные, глубоко народные стихи много отличных песен написали советские композиторы, назвал как-то музыку «крыльями песни». Не правда ли, очень красивое, поэтичное и очень верное определение!

Как бы мы ни утверждали равноправие в песне слов и музыки, придется все же признать, что жизнь песне дает музыка. Самые лучшие, самые «песенные» стихи не станут песней до тех пор, пока не поднимут их в полет крылья музыки.

Но, разумеется, так происходит только тогда, когда крылья эти достаточно сильны, чтобы и самим взлететь, да еще и слово с собой поднять! Нельзя, кажется, привести ни одного случая, чтобы песней стали даже самые прекрасные стихи, если на них написана плохая или хотя бы просто посредственная музыка. Нет! На немощных крыльях не в силах подняться в песенный полет даже сам Пушкин!

Впрочем, к этому трудному вопросу мы с вами еще вернемся попозже…

Зато не так уж редко мы встречаемся с обратной картиной. Крылья оказываются порой такими могучими, что поднимают на себе даже очень слабые, очень посредственные стихи. И так величественен, так прекрасен сам по себе полет этих могучих крыльев, что мы перестаем замечать все изъяны поднятых ими в полет стихов.

Вот чем объясняется тот известный факт, о котором я сказал в самом начале этой главы, что даже у Чайковского мы встречаем иногда изумительные по музыке песни и романсы, сочиненные им на весьма посредственные стихи. Однако можно побиться об заклад, что заметить это можно, только прочитав стихи без музыки. Но кто же это станет делать? Все слушают их в пении, когда они, озаренные светом гениальной музыки великого композитора, словно и сами начинают светиться отраженными лучами этого света.

Но пусть этот общеизвестный факт никогда не будет служить оправданием плохих стихов в песне! Пусть уж лучше на вопрос о том, что важнее в песне — музыка или стихи, — мы услышим: «Да разве ж они порознь существуют?..»

Что стало бы с музыкой, если бы не было литературы?

Вопрос этот звучит, конечно, довольно странно, но я задал его специально для того, чтобы вы, отказавшись на несколько минут от привычных представлений, по-новому взглянули и на литературу и на музыку.

Сделаем первый шаг, чтобы ответить на этот вопрос. Представим себе, что нет на свете литературы — ни поэзии, ни прозы, ни драматургии (то есть пьес, предназначенных для постановки на театральной сцене). И нет, следовательно, музыки, которая с поэзией, прозой и драматургией связана. Что случится тогда с музыкой? Вы думаете, на этот вопрос ответить легко? Попробуем — сами убедитесь, что из этого получится.

Во-первых, нам придется распрощаться со всеми песнями, абсолютно всеми — и народными, и сочиненными профессиональными поэтами и композиторами; с песнями детскими и взрослыми; песнями сольными и хоровыми, массовыми и эстрадными, лирическими и героическими, шуточными и самыми серьезными; с песнями, созданными много веков назад, и песнями, еще не написанными, а только задуманными сегодня нашими современниками; с песнями народов нашей страны и с песнями народов всех стран мира.

Какие невероятные, немыслимые потери! Но не спешите, это еще только начало.

Вслед за песнями исчезнут все романсы, все дуэты, все трио и все квартеты, написанные для голосов, исчезнут вообще все вокальные ансамбли, когда-либо сочиненные, а за ними придет очередь всей хоровой музыки. А что такое хоровая музыка? Это ведь не только отдельные более или менее скромные по размерам сочинения, написанные для детских, юношеских, женских,

мужских и смешанных хоров. Это и крупные произведения, играющие в хоровой музыке такую же роль, какую в оркестровой музыке играют симфоническая поэма и симфония. Это кантаты и оратории. А за кантатами и ораториями та же судьба постигнет самые крупные музыкальные произведения, в которых литература играет еще большую роль, так как к поэзии и прозе здесь добавляется еще и драматургия. Это — музыкальная драма, оперетта и, наконец, высшая форма музыкально-драматического, музыкально-театрального искусства — опера!

Чувствуете, какие грандиозные разрушения мы произвели с вами мысленно, изъяв из музыки все, что связано с искусством пения, а значит, и со словом, то есть с поэзией, с литературой.

Но и на этом мы не можем остановиться, если уж решили до конца ответить на заданный вопрос.

Ведь если исчезли все песни, то неминуемо исчезнут и все произведения, в которых использованы мелодии этих песен! Откуда же взяться этим мелодиям, если самих песен нет! Вот тут, припоминая все, о чем мы по этому поводу уже говорили, нам придется подписать «смертный приговор» великому множеству самых разнообразных произведений — оркестровых, камерных, фортепьянных и всяких иных: ведь песенными мелодиями своего народа (да и не только своего) пользовались едва ли не все композиторы, когда-либо жившие на земле.

Но даже и теперь мы еще не дошли в своем ответе до конца. Нам и с балетом надо расстаться. Ведь в основе всякого балета обязательно лежит какая-нибудь пьеса, сочиненная писателем, драматургом, то есть какое-нибудь литературно-драматическое произведение. Иногда это бывает классическое произведение, например, трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта» в балете Прокофьева, поэма Пушкина «Медный всадник» в балете Глиэра. Иногда это сказка — «Спящая красавица» и «Щелкунчик» у Чайковского. Иногда — пьеса, специально написанная по просьбе композитора, как, например, в балете Хачатуряна «Гаянэ».

Итак, мы расстались и с балетом. Ну, теперь-то уж всё? Нет, и это еще не всё.

Есть много музыкальных произведений, сами названия которых уже говорят об их связи с литературой. Такие произведения создавались в прошлые времена, создаются и в наши дни. Композиторы стремятся выразить в них свои впечатления от особенно увлекших их книг, хотят передать в музыке то, что им показалось самым важным, самым главным в этих книгах. И эти книги становятся своего рода «программой» таких сочинений, которые поэтому так и называются — «программными произведениями», и музыка такая называется

«программной музыкой».

Вот встретите вы в концерте или в радиопередаче такие, например, сочинения: «Много шума из ничего» Хренникова или «Дон-Кихот» Кара Караева — и сразу же вам станет ясно, что первое из этих сочинений написано под впечатлением комедии Шекспира, а второе — под впечатлением знаменитого романа Сервантеса.

Хренников назвал свое сочинение «симфонической сюитой», а Кара Караев — «симфоническими гравюрами». Яркая, жизнерадостная, полная блеска, увлекательного движения и искрящегося юмора музыка сюиты великолепно передает характер шекспировской комедии. Эта музыка вместе с композитором смеется над веселыми похождениями своих героев таким заразительным смехом, что и мы начинаем смеяться, увлеченные этим искренним весельем, остроумием самой музыки.

Кара Караев, напротив, почти вовсе обошел в своих «гравюрах» смешные стороны Дон-Кихота и его похождений. Он глубоко сочувствует благородным порывам «Рыцаря печального образа» и его постоянным неудачам. И он заставляет нас испытать чувство искренней печали, когда мы слушаем последнюю из «гравюр», где рассказывается о смерти Дон-Кихота, этого забавного чудака с прекрасной душой.

Но не ясно ли, что эти и многие подобные им сочинения просто не могли бы появиться на свет, если бы не было литературы!

Ну вот, теперь, кажется, можно и остановиться. Какое счастье, что все, о чем мы сейчас говорили, может произойти только в нашем воображении! Зато теперь мы ясно видим, какую гигантскую опору для музыки представляет ее «старшая сестра» — литература. Вот тут уж, перефразируя народную поговорку, можно смело сказать: «Из музыки литературы не выкинешь!»

А если выкинешь — потери окажутся невосполнимыми. Ведь благодаря литературе музыка не только становится богаче, но и сильнее воздействует на слушателей, делается более понятной и доступной огромному количеству людей.

А что случилось бы с литературой, если бы не было музыки?

Придется опять начать с песни. Песенные стихи стали бы первой жертвой исчезновения музыки. Многие из них — прежде всего все народно-песенные стихи — не были бы написаны вовсе (раз нет песни, не было бы и причины сочинять такие стихи!), многие остались бы жить только своей поэтической жизнью, так

никогда и не узнав радости свободного песенного полета.

Не зажили бы второй жизнью — совместно с музыкой — многие выдающиеся литературные произведения. А ведь музыка часто обогащала эти произведения, раскрывала их совсем с новой, иногда неожиданной стороны.

Взглянем на творчество великого Пушкина. «Солнце русской поэзии», титан русской литературы, Пушкин оплодотворил своим прекрасным искусством всю русскую музыку. Вспомните хотя бы только «пушкинские» оперы: «Руслан и Людмила» Глинки, «Русалка» и «Каменный гость» Даргомыжского, «Борис Годунов» Мусоргского, «Пир во время чумы» и «Капитанская дочка» Цезаря Кюи, «Дубровский» Направника, «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Мазепа» Чайковского, «Алеко» и «Скупой рыцарь» Рахманинова, «Мавра» Стравинского… Добавьте к этому сотни романсов на пушкинские стихи… Добавьте написанные уже в наше время советскими композиторами крупные пушкинские произведения: балеты Глиэра «Медный всадник» и «Домик в Коломне», балеты Асафьева «Бахчисарайский фонтан» и «Кавказский пленник», оперу Владимира Крюкова «Станционный смотритель»… Все это вдохновлено гением одного лишь Пушкина!

Но вдумайтесь теперь в то, как великие русские композиторы своим гением обогатили пушкинские творения. Представьте себе «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» без музыки Чайковского, «Бориса Годунова» без музыки Мусоргского, сказки о Салтане и о Золотом петушке без музыки Римского-Корсакова!..

Пожалуй, это и представить себе невозможно…

Ну, а что же тогда говорить о таких литераторах-драматургах, как; например, Лев Александрович Мей? Кто знал бы сегодня это имя, если бы Римский-Корсаков не написал на сюжеты его пьес свои замечательные оперы — «Псковитянку» и «Царскую невесту». И, уж конечно, никто никогда не знал бы имени Даниила Максимовича Ратгауза, на чьи стихи Чайковский незадолго до своей смерти написал несколько превосходных романсов, в том числе такую жемчужину, как «Ночь» («Меркнет слабый свет свечи…»). Эти посредственные стихи, видимо, вызвали в нем какие-то взволновавшие его мысли и чувства — они-то (а не сами стихи), надо думать, и вдохновили его на сочинение музыки. Ратгаузу повезло…

А есть еще одна, особая область литературы, которая хоть и может спокойно жить без музыки, но все же предпочитает брать ее в свои союзницы. Это — драматические пьесы, идущие на театральных сценах, и киносценарии, превращающиеся в

кинофильмы. И в драматических спектаклях, и в кинофильмах режиссеры очень часто привлекают композиторов для написания специальной музыки, чтобы усилить впечатление, производимое пьесой на зрителей. Попробуйте, сидя в кинотеатре или в драматическом театре, в тех местах, где звучит музыка, представить себе, что этой музыки здесь не было бы, — вы сразу же почувствуете, как много спектакль или фильм потерял бы от этого.

Но и это еще не все.

Родные сестры

Вспомните, как часто литература, живущая своей собственной жизнью как искусство слова, не связанное с музыкой в единое музыкально-поэтическое или музыкально-драматическое искусство, рассказывает нам о музыке, описывает ее звучание, делает ее соучастником своих событий и переживаний, заставляет нас слышать ее со своих страниц, написанных то прозой, то стихами. Вы только подумайте, какие невероятные потери понесла бы литература во всех ее видах, если бы отнять у нее эту возможность!

Я уже не говорю о том, что не могли бы тогда появиться на свет такие произведения, как рассказы Тургенева «Певцы» или Короленко «Слепой музыкант», как трагедия Пушкина «Моцарт и Сальери» или роман Ромена Роллана «Жан Кристоф», и многие не менее прекрасные произведения, целиком или почти целиком посвященные музыке. Исчезло бы бесконечное число чудесных страниц Пушкина я Лермонтова, Блока и Есенина, Гоголя и Тургенева, Горького, Паустовского и Федина…

Вот попробуйте представить себе без музыки «Войну и мир» Толстого! Когда будете читать и перечитывать эту удивительную книгу, обязательно прислушайтесь к звучащей в ней музыке. И вы, должно быть, поразитесь, как поражаемся мы всякому новому своему открытию.

Музыка в «Войне и мире» звучит при самых разных жизненных обстоятельствах, звучит в дни мира и в дни войны. И любопытно то, что, за редчайшими исключениями, это или песни, или танцы, или марши. Вот уж действительно, куда ни посмотрим — всюду встретимся с нашими китами!

Песни, романсы и хоры на страницах толстовского романа звучат часто. Их поют солдаты — и пехотинцы и кавалеристы. Поют протяжную «Не заря ли, солнышко, занималося…», поют залихватскую «Ах вы, сени, мои сени!». Поют то с запевалой — барабанщиком, то с ложечником, который, резко выскочив вперед, «пошел задом перед ротой, пошевеливая плечами и угрожая кому-то ложками».

Поют свои зажигательные таборные песни цыгане. Поют свои невеселые песнопения церковные певчие — то на поле перед Бородинским сражением, то в московской церкви, то у постели умирающего старого графа Безухова.

Особенно много поют в доме Ростовых. С блестящими глазами и взъерошенными волосами, закатывая глаза и аккомпанируя себе на клавикордах (старинное фортепьяно), бравый офицер Денисов исполняет песню-романс «Волшебница» собственного сочинения, вызывая восторг молодежи. Поют Борис Друбецкой и молодой граф Ростов — Николенька. Поет его прелестная кузина Соня. Они поют порознь, поют дуэтами и даже квартетом.

Но больше всех поет Наташа Ростова. Без музыки она, кажется, и дня прожить не может. «Целый вечер вам буду петь», — говорит она Денисову, особенно восторженному поклоннику ее пения. И мы готовы ей поверить. Наташа даже серьезно учится петь: из ее комнаты часто доносятся звуки сольфеджий, упражнений для развития голоса. А голос у нее, по общему мнению, был прекрасный. Даже знатоки-судьи, забывая о том, что голос этот еще не обработан, наслаждались им и хотели еще раз услышать его. Князь Андрей, внимая пению Наташи, почувствовал, что к его горлу подступают слезы и в душе просыпается что-то новое и счастливое. Наташа пела для Андрея, для своей матери, пела для гостей, для себя. С восхищением слушал ее старый граф Илья Андреевич, и все, кто только ни бывал в доме Ростовых… А ведь Наташа не только пела — она была разносторонне одаренной музыкантшей. Она очень недурно играла на клавикордах, на арфе и на гитаре…

А сколько танцевальной музыки звучит на многочисленных балах и праздниках «Войны и мира»! Мазурки, котильоны, экосезы, англезы, полонезы и, конечно, вальсы. А среди вальсов — тот самый, под звуки которого сошлись жизненные пути

Наташи Ростовой и Андрея Болконского.

Сегодня, читая у Толстого, как «с хор раздались отчетливые, осторожные и увлекательно-мерные звуки вальса», как подошел Андрей к Наташе, «занося руку, чтоб обнять ее талию еще прежде, чем он договорил приглашение на танец», и как лицо Наташи, «готовое на отчаяние и на восторг, вдруг осветилось счастливою, благодарною, детскою улыбкой», в нашей памяти воскресают волшебно прекрасные звуки вальса Сергея Прокофьева из его оперы «Война и мир». Отделить сейчас поэтичнейшие строки толстовского романа от изумительной мелодии этого вальса кажется просто немыслимым…

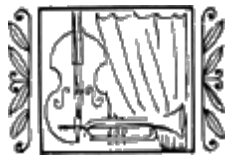
И можно ли сомневаться в том, что естественность звучания «Войны и мира» на оперной сцене во многом объясняется тем, что сам роман пронизан необыкновенной музыкальностью — ведь я рассказал вам далеко не обо всей музыке, которая звучит с его страниц.

Я мог бы еще напомнить о том, как Митька, кучер дядюшки (дальнего родственника, соседа Ростовых по имению), отменно хорошо изображал на балалайке «Барыню», а сам дядюшка играл на гитаре вальсы и пел под гитару охотничьи песни. Мог бы напомнить и о военных маршах, и о церковных перезвонах, и о многом другом, что, звуча со страниц великого произведения русской литературы, словно все время напоминает нам о том, что музыка неотделима от литературы точно так же, как неотделима она от самой жизни.

* * *

Так «младшая сестра» литературы — музыка, бесконечно обогащенная искусством своей «старшей сестры», не осталась в Долгу. И даже если оставить в стороне спор о том, кто кого больше обогатил, вывод нам придется сделать только один: без литературы музыка не смогла бы жить полной жизнью, но и литературе без музыки нелегко бы пришлось!..

ОБЯЗАТЕЛЬНО ЛИ НАДО ЧТО-НИБУДЬ ПРЕДСТАВЛЯТЬ СЕБЕ, КОГДА СЛУШАЕШЬ МУЗЫКУ?



«Веселая. Грустная»

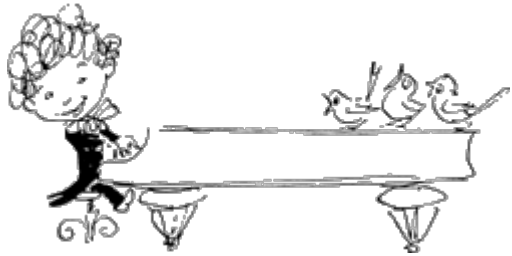
Бывает с вами так, что проснетесь утром в хорошем настроении, с таким ощущением, будто что-то радостное произошло, на душе легко, улыбаться хочется, и все вокруг кажется светлым и ласковым, а отчего такое настроение — и сами не знаете? Спросят у вас в такую минуту: «Чему ты радуешься? Что-нибудь хорошее случилось?» — и вы ответите: «Да нет… Ничего не случилось… Просто мне хорошо…»

А может быть, и наоборот бывает: вдруг ни с того ни с сего грустно становится, все вокруг словно мрачнеет, какая-то непонятная тревога просыпается где-то не то в мыслях, не то в чувствах, прямо хоть заплакать впору… Бывает ведь и так, правда? И опять, если спросит кто-нибудь: «Что с тобой? Отчего такой печальный вид?» — вы ответите: «Сам не знаю, что со мной… Просто мне грустно…»

Вот и музыка нередко бывает такой — просто веселой, просто грустной. У Бетховена, например, среди его сочинений для юных пианистов есть две пьесы, которые должны исполняться обязательно вместе и имеют даже одно общее название, состоящее как раз из этих двух слов: «Веселая. Грустная».

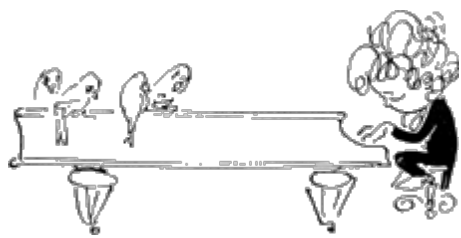
Что же это за пьесы? Что мы в них услышим? Как их понять? Надо ли, играя их и слушая, обязательно представлять себе какую-нибудь картину?

Мой совет такой: если доведется вам услышать эти пьесы — не ищите в них ничего, кроме того, что сам Бетховен предложил услышать; радость в одной, печаль в другой. Да разве это так уж мало? По-моему, вовсе не мало. Ведь чувства радости и печали играют такую большую роль в жизни человека!



Встречали ли вы людей, которые никогда по-настоящему не радуются и никогда по-настоящему не печалятся, не умеют быть по-настоящему серьезными и по-настоящему веселыми, людей, не способных ни на гнев, ни на доброту?.. Я думаю, что это очень скучные и не очень приятные люди…

Так же, пожалуй, и в музыке: если она не серьезная и не веселая, не радостная и не печальная, не гневная и не добрая — словом, если в ней нет настоящих человеческих чувств, ей тоже, кажется, ничего не остается, как только быть скучной, а значит, и не слишком приятной…



Вот почему две маленькие бетховенские пьесы, в которых заключена крупица живой человеческой радости и крупица живой человеческой печали, понятны и близки каждому из нас. И не надо нам ничего другого искать в этих пьесах. Почувствовать улыбку в одной из них, слезу — в другой, это и значит не только услышать, но и понять их.

Буря и покой

Многие думают, что каждый человек слышит музыку по-своему и по-своему ее понимает. Большая доля истины в таком мнении есть, а все-таки это не очень верно.

Вернемся опять к бетховенским пьесам. Легко можно себе представить, что сто, двести или даже тысяча человек, слушая эти пьесы, будут «по-своему» воспринимать их улыбку и грусть. Одни, может быть, вспомнят при этом свое раннее детство, другие — своих друзей, третьи свяжут свои впечатления от этой музыки с какими-нибудь стихами, а четвертые—с веселыми и грустными

событиями их сегодняшней жизни… Но можно ли представить себе, что кто-то услышит нечто веселое при исполнении «Грустной» и нечто грустное при исполнении «Веселой»?!

Есть музыка, в которой все без исключения услышат бурю. Но для одних это будет буря военная, буря боев и сражений, для других — буря на море, для третьих — буря революционных битв, для четвертых — буря в душе человека… Тут действительно каждый услышит что-то «свое», свяжет музыку с самыми для него близкими и дорогими переживаниями, мыслями, воспоминаниями… Но опять можно утверждать, что все-таки у всех эта музыка будет вызывать образы бури, а не тишины, не покоя…

А есть музыка, в которой, напротив, все без исключения услышат именно покой и тишину. Как и в жизни, покой и тишина в музыке могут быть очень разными. Они могут быть напряженными и тревожными, как перед бурей и грозой, как перед битвой или перед долго ожидаемым несчастьем. Они могут быть спокойными и умиротворенными, как в прозрачную лунную ночь. Они могут быть и серьезными и улыбчивыми, и близкими и далекими… Но какими бы мы их ни услышали, они всегда останутся тишиной и покоем…

Невозможно представить себе, что в музыке веселой польки кому-то почудится грусть и печаль, а в музыке траурного марша, наоборот, веселые танцевальные образы. Для того чтобы так услышать музыку, надо быть к ней уж очень невнимательным. Не думаю, что с кем-нибудь из вас такое могло бы случиться.

Но мы все-таки можем воспринять одну и ту же музыку по-разному — в зависимости от очень многих причин, в том числе даже от нашего самочувствия и настроения.

Если у вас случилась какая-нибудь беда и на душе тяжело, бездумно-веселая музыка может вызвать лишь раздражение, и вам от нее не только не веселее, но, вероятно, даже еще грустнее станет. А музыка грустная в такую минуту, может быть, наоборот, успокоила бы вас, наполнила силой, которая помогла бы вам и с собственной грустью справиться…

Многие композиторы, зная, какую большую роль играют в жизни такие контрасты, умело пользовались ими в своей музыке.

Кармен трагически погибает в опере Бизе на фоне жизнерадостного марша, звучащего за сценой, и от этого контраста смерть ее производит особенно сильное впечатление…

Глупейшие рассуждения царя Додона в «Золотом петушке» Римского-Корсакова о трудностях управления государством звучат особенно глупо и смешно, оттого что поет их Додон на самую что ни на есть серьезную музыку…

Риголетто в опере Верди узнает о страшной смерти своей юной дочери Джильды под звуки беспредельно легкомысленной песенки герцога. Этот острейший музыкальный контраст делает переживания бедного старика особенно ужасными…

Так и наше собственное восприятие музыки. Оно тоже зависит зачастую не только от музыки, но и от нас самих. Не только от того, *что* мы слушаем, но и от того, *как* мы слушаем. Ведь бури и покой бывают не только в музыке, но и в человеческой душе…

Чувство и мысль

Каждый человек по-своему переживает радость и печаль, бодрость и усталость, восторг и отчаяние, любовь и ненависть, гнев и нежность. Но эти чувства одинаково доступны и понятны всем людям. Чувства эти, воплощенные в музыке, и лежат в основе того общечеловеческого музыкального языка, который, не нуждаясь ни в каких переводах, понятен людям всех

национальностей, людям, живущим в любой точке земного шара. А так как чувства человека неразрывно связаны с его мыслями, то музыка оказывается способной передавать людям и вызывать в них не только чувства, но и мысли.

Вернемся еще раз к бетховенским пьесам «Веселая. Грустная». Я сказал вам, что обе пьесы должны всегда исполняться вместе. Сейчас к этим словам я сделаю очень важное добавление. Бетховен указал, что играть эти пьесы надо обязательно так: сперва «Веселую», потом «Грустную», а потом опять «Веселую». Вы чувствуете, как все сразу изменилось?! Если раньше можно было смысл этих пьес понять так: «После веселья наступает грусть», то теперь Бетховен словно говорит вам: «Без радости и без грусти человеку не прожить, но радость важнее для него, нужнее ему, она делает его сильнее, мужественнее. Радость всегда должна одерживать победу над печалью…»

Вот видите, как даже в таких простых пьесах всего лишь от порядка их исполнения не только изменилась общая форма сочинения — было двухчастным, стало трехчастным, не только изменилась последовательность выраженных в нем чувств, но и решительно изменилась заложенная в нем мысль!

Героическая симфония

Не будем пока расставаться с Бетховеном. Так же, как Шекспир в поэзии и драматургии, Бетховен в музыке потрясает нас не только силой и глубиной своих чувств и мыслей, но и удивительным их равновесием. Равновесие это мы ощущаем в любом — и в малом, и в большом — творении обоих гениев.

Одно из величайших созданий Бетховена — Третья симфония — имеет свою историю.

В творчестве великого композитора, как в могучей реке, слились два бурных потока. Первый был рожден героическими настроениями и идеями Великой французской революции, увлекшими Бетховена. Второй был рожден трагедией Бетховена — глухотой, поразившей его в совсем еще молодые годы. Сплав высокого героизма и мужественной скорби — вот главное в бетховенском творчестве, неизменно насыщенном борьбой, устремленном к свету, к радости.

В Третьей симфонии мы ощущаем этот сплав с такой силой, как, пожалуй, ни в одном другом сочинении Бетховена. В поисках жизненного героя, который отвечал бы его настроениям в период создания Третьей симфонии, Бетховен мысленно обращался к образу Наполеона Бонапарта. Восхищенный его величественными военными победами, его мужеством и волей, все еще веря в его революционные идеи, Бетховен написал на только что законченной партитуре Третьей симфонии посвящение Наполеону. Но прошло немного времени, и он был потрясен неожиданной вестью: Наполеон объявил себя императором Франции! Беспределен был гнев Бетховена: «Теперь он будет попирать все человеческие права, все подчинять своему честолюбию, ставить себя выше других, станет тираном!»

Заглавный лист партитуры был тут же уничтожен. Под заголовком «Третья симфония» появилось одно лишь слово: «Героическая».

Но если бы Бетховен и не написал этого слова, мы все равно восприняли бы музыку этой симфонии только как музыку героическую. По-другому услышать ее просто невозможно.

Вся первая часть симфонии наполнена напряженнейшей борьбой.

Темы-мелодии сталкиваются друг с другом в смертельных схватках. Порой кажется, что все смешалось, все рушится и сейчас обязательно произойдет какая-то катастрофа. Но борьба продолжается, достигая еще большей напряженности…

Секундная пауза, и возникает тяжелая поступь скорбного траурного марша. Это вторая часть, названная Бетховеном «Траурный марш на смерть героя». Траурная мелодия все время чередуется с мужественными, героическими мелодиями. И мы понимаем: хоронят не обычного человека, а героя…

Третья часть — передышка после горестной картины похорон. Но и не только передышка — словно собираются новые силы.

Звучат призывные фанфары. Они зовут не скорбить и не рыдать, а продолжать борьбу за то дело, за которое боролся и погиб герой…

И вот финал. Начинается он почти так же, как и первая часть. Потом исподволь, тихо и осторожно разрастается гигантский поток музыки. Он все ширится, крепнет, становится светлее и мужественнее и наконец выливается в могучий гимн радости, прославляющий героя, поющий о вечной, никогда не умирающей жизни…

Я думаю, что в этой музыке тоже не надо искать каких-то точных, определенных «картин». Разве мало того, что мы слышим в ней величественную повесть о прекрасном герое, о его мужественной борьбе, о его героической гибели и о торжестве жизни!..

Два «Острова»

Почти одновременно в начале нашего века двумя замечательными композиторами были созданы два музыкальных произведения с необычными названиями — «Остров радости» и «Остров мертвых». Первый из этих островов был создан французом Клодом Дебюсси, второй — нашим соотечественником Сергеем Рахманиновым.

Не кажется ли вам, что уже по самим названиям сочинения эти выстраиваются в один ряд с маленькими бетховенскими пьесами? Да и не только по названиям. В сочинениях Дебюсси и Рахманинова в значительно больших масштабах, в гораздо более развитой форме и более сложными средствами воплощены, в сущности, те же два человеческих чувства, что лежали в основе бетховенских пьес «Веселая. Грустная».

Симфоническую поэму «Остров мертвых» Рахманинов создал под впечатлением очень мрачной картины немецкого художника Арнольда Бёклина. Но Рахманинов по всему складу своего таланта, по всей своей натуре был очень русским человеком и очень русским композитором, и музыка «Острова мертвых» — очень русская музыка. В ней много щемящей тоски, как в русских протяжных народных песнях. В ней можно услышать и оцепенение безграничной печали, и бурные рыдания, которые ничего не может сдержать. В этой музыке есть и тревожное предчувствие смерти, и гневный протест против нее, страстная устремленность к жизни.

Но как бы ни был богат и сложен мир человеческих чувств, воплощенный Рахманиновым в этой поэме, в ней господствует мрак, решительно преобладают чувства печальные. И не надо

искать в этой музыке что-либо другое, как ничего, кроме мягкой грусти, не надо было искать в бетховенской «Грустной»…

Резким контрастом к рахманиновской музыке звучит музыка «Острова радости» Дебюсси. Это тоже поэма, но не симфоническая, как поэма Рахманинова, а фортепьянная. Написана она тоже под впечатлением произведения живописного искусства — картины французского художника Антуана Ватто. Музыка этой поэмы с первых же тактов увлекает нас своим радостным звучанием. Мы слышим в ней то звонкий смех, то восторженное пение, то веселые, стремительные танцы. Нам чудится в ней и журчание ручьев, и праздничный перезвон колоколов. Остров, в котором уместилось целое море радости!

И опять скажу: не ищите в этой музыке ничего, кроме радости, как ничего, кроме нее, не искали и в бетховенской «Веселой»…

Оба «Острова» можно отнести к «программной» музыке — ведь каждое из них имеет свое определенное название, и название это делает более понятным замысел композитора, направляет внимание слушателей по более точному пути.

Но для того чтобы воспринять и понять музыку «Острова радости» и «Острова мертвых», нам вовсе не обязательно знать программу этих сочинений во всех подробностях. Ведь в них нет драматического сюжета, который развивался бы на протяжении сочинения, нет и каких-либо важных, имеющих большое значение изобразительных штрихов. В них выражены очень понятные всем людям чувства радости и печали. И право же, чтобы услышать и самим вместе с музыкой пережить эти чувства, нам не так уж важно знать картину Бёклина, изображающую скалистый остров-кладбище, лишенный всяких признаков жизни, окруженный неприветливым морем, словно вдавленный в него низко опустившимися свинцовыми тучами…

Не обязательно знать и картину Ватто, на которой художник изобразил компанию веселых молодых людей, отправляющихся в ярко, празднично разукрашенной лодке на остров радости и любви…

Хотя, конечно, знание этих картин, как всякое знание, обогатит и нас самих, и наше восприятие музыки Рахманинова и Дебюсси…

«Ромео и Джульетта»

Иное дело сложное программное произведение, где есть развивающийся драматический сюжет, произведение, в музыке которого воплощены образы различных действующих лиц,

изображены какие-то события.

Если вам, например, предстоит послушать симфоническую фантазию Чайковского «Ромео и Джульетта», а вы никогда не читали Шекспира, вы, конечно, многого не поймете в музыке Чайковского так, как поняли бы, если были бы знакомы с трагедией великого английского поэта и драматурга.

Вам не будет понятно, почему Чайковский начал свое произведение с музыки, похожей на старинный церковный хорал. А если вы шекспировскую пьесу читали или хотя бы видели на сцене драматического театра, то сразу поймете, что этим хоралом Чайковский как бы знакомит вас с монахом Лоренцо, которого Шекспир наделил глубоким умом и добрым, гуманным сердцем, сделал наставником, покровителем юных Ромео и Джульетты.

Если вы не знаете Шекспира, вы не поймете, почему в музыке Чайковского так много бурных столкновений, жестоких схваток, неистовой борьбы. А тем, кто с Шекспиром знаком, будет ясно, что Чайковский великолепно передал этой музыкой атмосферу кровавой родовой вражды двух старинных семей — семьи Монтекки, к которой принадлежал Ромео, и семьи Капулетти, к которой принадлежала Джульетта. Зная Шекспира, вы отчетливо услышите в музыке и образы самих юных героев трагедии, любящих друг друга безграничной, чистой и верной любовью. И смерть их услышите в траурном звучании заключительных страниц музыки…

Конечно, не зная Шекспира, не зная даже названия симфонической фантазии Чайковского, вы все равно услышите в этой гениальной музыке и церковный хорал, и напряженную атмосферу борьбы, и эпизоды, полные прекрасной, нежной любви, услышите и трагическую развязку всей драмы. Услышите потому, что *все это есть в самой музыке.* Но согласитесь с тем, что, зная программу фантазии, ощущая в ее музыке живые образы шекспировских героев, вы и самую музыку воспримете полнее, она произведет на вас гораздо большее впечатление, заставит

глубже пережить печальную повесть любви, серьезнее задуматься над тем, что такое любовь и ненависть, дружба и вражда, жизнь и смерть…

То же самое можно сказать про любое программное музыкальное сочинение. Тот, кто знаком с литературным или живописным произведением или событием из действительной жизни, вдохновившим композитора на создание музыки, можно сказать, владеет надежным ключом к пониманию этой музыки.

Вспомните наш разговор об Одиннадцатой симфонии («1905 год») Дмитрия Шостаковича и представьте себе, что вы не знакомы с событиями первой русской революции, не знаете, что происходило 9 января 1905 года на Дворцовой площади в Петербурге, не знаете, чем эти события завершились. Насколько же труднее будет вам слушать эту симфонию, насколько беднее и поверхностнее будут ваши впечатления от этой музыки!..

А разве не потеряется для вас многое в «Картинках с выставки» Мусоргского, если вы не будете знать хотя бы названия каждой из этих картинок?..

Конечно, слушая знаменитую симфоническую сюиту Римского-Корсакова «Шехеразада», вы получите огромное наслаждение от музыки, даже если и не читали раньше не менее знаменитые арабские сказки «Тысяча и одна ночь». Да Римский-Корсаков и не требовал от слушателей своей музыки подробного сравнения ее с сюжетом каких-нибудь определенных сказок.

Правда, вначале он хотел напечатать в нотах довольно подробное изложение своего замысла: «Программою, которою я руководствовался при сочинении «Шехеразады», были отдельные, не связанные друг с другом эпизоды и картины из «Тысячи и одной ночи»… Море и Синдбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, царевич и царевна, багдадский праздник и корабль, разбившийся о скалу. Объединяющей нитью являлись короткие вступления, написанные для скрипки соло и рисующие самое Шехеразаду, как бы рассказывающую грозному султану свои чудесные сказки».

А позже, видимо, почувствовав, что такая подробная программа будет отвлекать внимание слушателей от самой музыки, Римский-Корсаков ограничился лишь таким кратким ее изложением:

«…Много чудес рассказала ему (то есть султану Шахриару) Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку, рассказ в рассказ».

И теперь каждый из нас может свободно фантазировать, связывая в своем представлении разные части музыки Римского-Корсакова с любимыми восточными сказками. Но, конечно, утого,

кто читал арабские сказки «Тысяча и одна ночь», фантазия будет богаче и, значит, музыка Римского-Корсакова откроет ему свои богатства щедрее, чем тому, кто этих сказок не читал.

«Лунная соната»

Не раз приходилось мне слышать такие слова: «Когда смотришь на картину — все сразу понятно с первого взгляда, а вот музыку понять гораздо труднее, для этого надо очень многое знать…»

Верно ли это? Неужели действительно живопись понятна нам, даже если мы ничего не знаем о картине, перед которой стоим? Ну конечно, если мы смотрим на такие, например, картины-пейзажи, как «Золотая осень» Левитана, «Рожь» Шишкина, «Грачи прилетели» Саврасова, или такие картины-портреты, как «Стрекоза» Репина, «Девочка с персиками» Валентина Серова, или даже такая «сюжетная» картина, как «Неутешное горе» Крамского, то мы, восхищаясь этими картинами, поймем, конечно, и без всякой специальной подготовки то, что на них изображено. Уже сами названия картин помогут нам в этом.

Но все же, если мы еще не научились всматриваться и вдумываться в живопись, мы поймем эти картины очень поверхностно, разберемся, если так можно выразиться, только во внешней их оболочке, в *их внешнем сюжете:* вот — березы, вот — рожь, вот — девочка на жердочке сидит, вот — женщина, убитая горем… А глубокие *чувства и мысли,* заложенные художниками в эти внешне такие простые картины, с первого раза до нас могут и не дойти. Незамеченными могут остаться и неповторимо своеобразные *художественные* особенности каждой из этих картин.

Тем более это относится к картинам более сложным по содержанию. Понятно ли будет вам то, что показал нам Суриков на своем гениальном полотне «Утро стрелецкой казни», если вы не знакомы с теми страницами русской истории, которые рассказывают о царствовании Петра Первого, о борьбе его за новый уклад жизни на Руси, о безжалостных расправах со всеми, кто стоял на его пути?..

А многое ли вы поймете в таких картинах Репина, как «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди», «Не ждали», если вы ничего не знаете о революционерах-народниках, о том, какую борьбу с самодержавием вели они в шестидесятые годы прошлого столетия?

Да ведь даже на самый обычный портрет вы смотрите

совершенно различными глазами в зависимости от того, известно вам что-нибудь о личности, изображенной на портрете, или это для вас просто мужское или женское лицо!

Задумайтесь как-нибудь над тем, как много знаний и опыта вы уже накопили, прежде чем оказались в состоянии оценить не только внешнюю сторону, сюжет таких, например, картин, как «Бурлаки» Репина, «Меньшиков в Березове» Сурикова, «Владимирка» Левитана, «Тачанка» Грекова, «Допрос коммунистов» Иогансона, но также художественные достоинства и глубокое внутреннее содержание этих картин!

Вот и с музыкой так же: чем больше знаем мы о композиторах и их произведениях, тем ближе и понятнее становится нам музыка, тем с большим увлечением мы ее слушаем.

Многие из вас знают и по-настоящему любят «Лунную сонату» Бетховена — одну из самых драгоценных жемчужин музыкального искусства. Сколько бы раз ни слушали мы эту волшебную музыку, она покоряет нас своей красотой, глубоко волнует могучей силой выраженных в ней чувств.

Для того чтобы испытать на себе неотразимое воздействие «Лунной сонаты», можно и не знать, при каких жизненных обстоятельствах она была сочинена. Можно не знать и того, что сам Бетховен назвал ее «Сонатой-фантазией», а название «Лунная» уже после его смерти придумал поэт Рельштаб, носивший то же имя, что и Бетховен, — Людвиг.

И все же я не сомневаюсь в том, что вы будете совсем по-другому слушать «Лунную сонату» после того, как хотя бы вкратце узнаете историю ее возникновения.

К тридцатым годам своей жизни Бетховен понял, что его неизлечимая болезнь ведет к трагической развязке — к полной глухоте. И именно в эту пору он почувствовал, что наконец пришла к нему настоящая любовь. О своей очаровательной ученице, юной Джульетте Гвиччарди, он стал думать как о своей будущей жене. «…Она меня любит, и я ее люблю. Это — первые светлые минуты за последние два года», — писал Бетховен своему врачу, надеясь на то, что счастье любви поможет ему одолеть страшный недуг.

А она? Она, воспитанная в аристократической семье, свысока смотрела на своего учителя — пусть знаменитого, но не знатного по происхождению, да к тому же еще и глохнущего… Понять гениальность своего учителя она, разумеется, не могла. Она нанесла ему тяжелый удар — отвернулась от него и вышла замуж за бездарного, но модного сочинителя музыки и вдобавок графа — Роберта Галленберга…

Бетховен был великим музыкантом и великим человеком.

Человеком титанической воли, могучего духа, человеком высоких помыслов и глубочайших чувств. Представьте себе, как велики должны были быть его любовь, его страдания и его стремление одолеть эти страдания…

«Лунная соната» и была создана в ту трудную пору его жизни. Под настоящим ее названием — «Соната-фантазия» — Бетховен написал: «Посвящается графине Джульетте Гвиччарди»…

Вернитесь теперь мысленно к этой музыке. Вслушайтесь в нее не только своим слухом, но и всем своим сердцем! И, может быть, вы услышите в ее первой части такую скорбь, какой никогда раньше не слышали; во второй части — такую светлую и в то же время такую печальную улыбку, какой раньше и не замечали; и, наконец, в финале — такое буйное стремление вырваться из оков страданий и печали, о котором можно сказать только словами самого Бетховена: «Я схвачу судьбу за глотку, совсем согнуть меня ей не удастся…»

Что такое хорошо, а что такое плохо?

Возник у меня как-то с ребятами разговор о двух очень разных, ни в чем не похожих друг на друга сочинениях. Одно из них они слышали по радио, другое — в концертном зале. В исполнении первого принимали участие певцы-солисты, хор и большой симфонический оркестр, другое прозвучало в исполнении пианиста вместе с оркестром.

Это были сочинения наших современников, советских композиторов: «Патетическая оратория» Георгия Свиридова на

слова Маяковского и Второй концерт для фортепьяно с оркестром Родиона Щедрина — он сам и исполнял партию фортепьяно в своем концерте.

У ребят, слышавших оба сочинения, возник спор. С ораторией Свиридова все было проще, с концертом Щедрина все было сложнее. Музыка Свиридова по своему характеру показалась ребятам ближе к произведениям русских композиторов-классиков, которые они не раз уже слышали и по радио, и в концертах, и на грампластинках. Музыка Щедрина была совсем не знакомой, новой, необычной и иногда даже очень странной…

Содержание музыки Свиридова для всех, кто ее слышал, оказалось совершенно понятным. Во-первых, все читали стихи Маяковского, которые композитор положил в основу своей оратории, и это, конечно, очень облегчило ее понимание. Во-вторых, сама музыка Свиридова очень помогала понять замысел сочинения, его содержание: в «Марше» — «Левой! Левой! Левой!» — ясно слышны отголоски революционных песен; в рассказе о крушении контрреволюции, о бегстве генерала Врангеля даже самый неопытный слушатель заметит унылое церковное песнопение, звучащее не то как молебен, не то как панихида; в воспоминаниях о героях Перекопской битвы отчетливо звучат интонации песен гражданской войны… Все это многие ребята услышали очень точно. Они, вероятно, и раньше любили слушать музыку, и опыт, накопленный за несколько лет, помог им во всем этом разобраться.

Один из ребят высказал интересную мысль, которую мне приходилось довольно часто слышать и раньше. Он сказал, что ждал этого сочинения с опаской, даже с недоверием. Он был уверен, что стихи Маяковского невозможно петь, что их можно только декламировать, да и то обязательно очень громко, скандируя, то есть подчеркивая каждое слово, даже каждый слог, уподобляясь оратору на многотысячном митинге… А вот музыка Свиридова убедила его в том, что он был неправ. Эта музыка помогла ему заметить в стихах Маяковского и лирику, и задушевность, и настоящую песенность…

Словом, большинству ребят «Патетическая оратория» не просто понравилась, но и вызвала у них интересные мысли, и они верно поняли характер музыки и внутреннее содержание всего произведения.

А вот с фортепьянным концертом Щедрина дело оказалось сложнее. Не в смысле оценки — концерт почти всем тоже понравился, а в смысле определения характера музыки и ее содержания. Когда ребята захотели ответить себе на вопрос, о чем говорит эта музыка, возник острый спор. В споре этом довольно

четко обозначились разные точки зрения.

Одни горячо утверждали, что Родион Щедрин ничего не хотел «рассказывать» или «изображать» в своем концерте, а просто решил написать бодрую, живую, веселую и энергичную музыку. Такую же, как он сам — молодой, бодрый, живой, веселый и энергичный.

— Он просто про себя написал эту музыку, — так уточнил эту мысль один из ребят и добавил: — Музыку, может быть, я и не очень понял — она странная какая-то, я не привык к такой, но слушать ее мне было весело и интересно…

— А мне недостаточно, чтобы музыка была просто веселой и интересной, — возражал ему другой участник этого любопытного спора. — Когда я слушал «Патетическую ораторию», я понимал, о чем она написана, а в концерте Щедрина я этого не мог понять. Мне эта музыка, в общем, тоже понравилась, но я хочу знать, о чем она написана. Мне мало того, что я слышу в ней «веселье», — я хочу знать, о чем это веселье…

— А я знаю, о чем оно! — решительно заявила участница спора, ученица музыкальной школы. — Я учила и даже играла на школьном вечере фортепьянную пьесу Щедрина «Бассо остинато» (это значит «Повторяющийся бас»). В этой пьесе тоже, кажется, нет ничего, кроме веселья, бодрости, жизнерадостности и очень большой энергии. А по-моему, это он сочинил не только про себя, но и про нас — про молодежь. Разве мы не веселые? Не бодрые? Не жизнерадостные? Не энергичные?.. А в последней части концерта Щедрина я даже целую картину услышала, и поэтому эта часть мне особенно понравилась: по-моему, она начинается с того, как будто рояль настраивают, а потом молодежь собирается повеселиться — все шумят, разговаривают друг с другом, смеются, шутят, один другого перебивает, а потом вдруг джаз заиграл — разговоры сразу прекратились, и все танцевать начали, потом снова шум и веселье, потом опять джаз….

Беседа кончилась, как обычно кончаются такие беседы: ребята захотели узнать, кто же из них прав. Надо ли обязательно представлять себе какую-нибудь определенную картину, когда слушаешь музыку, или это не обязательно?

Вот как я ответил им на этот вопрос, который, как мне кажется, и многие из вас захотели бы мне сейчас задать.

Есть люди, которым музыка становится понятной и доставляет удовольствие только тогда, когда они мысленно связывают эту музыку с какими-нибудь литературными, поэтическими образами, с картинами природы или с живописными картинами, с какими-нибудь жизненными событиями. Такие слушатели особенно любят музыку со словами

— песни, романсы, оперу, ораторию — или музыку «программную», в которой композитор словно сам идет им навстречу, разъясняя свой замысел.

Таких слушателей очень много, и их легко понять — образы из других искусств и из самой жизни помогают им точнее понять музыку, может быть, даже глубже ее воспринять.

Другие предпочитают слушать музыку, не связывая ее ни с какими литературными, художественными или жизненными представлениями. Они свободно отдаются потоку чувств, воплощенных композитором в его произведении, переживают эти чувства сами вместе с музыкой и потом размышляют над всем, что только что было ими пережито под влиянием музыки…

Таких слушателей тоже очень много, и их тоже нетрудно понять: музыка настолько могучее и богатое искусство, что может оказывать на нас огромнейшее воздействие сама по себе, без всякой помощи «извне».

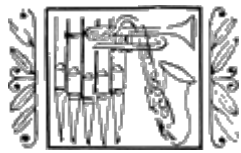
Так давайте договоримся так: если при слушании музыка в вашем воображении начинают вырисовываться какие-то определенные образы, какие-то более или менее ясные картины — это хорошо!..

Если при слушании музыки в вашем воображении не будет возникать никаких образов, никаких картин, не смущайтесь этим — это тоже хорошо!..

А что же плохо? Плохо только одно: если вы вообще не слушаете хорошей музыки, если она вас никак и ничем не увлекает и не волнует…

Это действительно плохо!..

О МУЗЫКЕ «ЛЕГКОЙ» И МУЗЫКЕ «СЕРЬЕЗНОЙ»



Две ошибки

Мы очень привыкли к этим словам — «легкая» и «серьезная» музыка и запросто часто пользуемся ими в разговоре. А вот попробуйте-ка ответить на вопрос: что такое легкая музыка и что такое музыка серьезная? Думаю, что это не так уж просто вам удастся. А может быть, и вовсе не удастся. Но вы не смущайтесь — это в самом деле не простой вопрос. Давайте попытаемся вместе на него ответить.

Начнем вот с чего. Мы уже знаем, что музыка, литература и все другие искусства неотделимы от жизни человека, являются важной ее частью. Поэтому в искусстве отражается все, абсолютно все, чем живет человек. И не только один человек, а целые народы и даже все человечество. Нет в настоящем искусстве ничего, что не было бы так или иначе связано с человеком, с его жизнью. И нет в жизни человека ничего, что не нашло бы своего отражения в искусстве.

А из чего состоит человеческая жизнь? Что в ней главное — «серьезное» или «легкое»?

Ну конечно, серьезное: неустанный труд, увлеченные занятия, большие мысли и глубокие чувства, верная дружба и чистая любовь, большая радость и такие же большие печали, события, вторгающиеся в жизнь человека, и события, потрясающие весь земной шар, борьба за свободу и справедливость, борьба за счастье, борьба за мир… Вот это все и служит источником большого, серьезного искусства, становится его содержанием, его смыслом.

Но ведь есть все-таки в жизни человека и другая сторона. Есть в ней улыбка и смех, шутка и веселье, есть отдых и развлечение, есть желание потанцевать, побаловаться, побалагурить. Вот тут-то и возникает легкое искусство: юмористические рисунки и карикатуры, забавные рассказы и

веселые стихи, развлекательные пьесы, кинофильмы, эстрадные представления…

Возникает тут и легкая музыка. Ни одно другое искусство не занимает такого большого места в играх и развлечениях человека, так настойчиво не вторгается в часы его досуга, как музыка.

Музыка оказывается нашим незаменимым другом, когда мы хотим развлечься после утомивших нас дел, повеселиться, собравшись на вечер в школе, в клубе или просто дома на дружеской вечеринке. Без музыки мы не можем ни потанцевать, ни попеть. Музыка создает особо праздничную атмосферу зимой на катке, летом на спортивной площадке, в туристском лагере.

Во всех этих случаях музыка безраздельно господствует над всеми другими искусствами. Но всякая ли музыка окажется здесь на месте? Конечно, не всякая, это ясно каждому.

Вот захотелось потанцевать — для этого нужна специальная «танцевальная» музыка. Тут нам ни Бах, ни Бетховен не помогут. Не помогут и Глинка с Чайковским, как бы мы ни любили их музыку, как бы ни восхищались ею. В балетных и оперных спектаклях на эту музыку ставятся прекрасные танцы, но это ведь совсем не те танцы, которые мы с вами сегодня танцуем.

А в туристском походе захотелось спеть песню — в любом походе, даже на простой прогулке всем всегда почему-то петь хочется! — тут тоже ни Моцарт, ни Мусоргский не помогут. Нужны какие-то особые, свои, туристские песни. И они обязательно должны быть легкими, чтоб в пути легко пелись, и обязательно современными, чтобы каждое слово было понятным, сегодняшним, чтобы мелодия тоже дышала нашим временем.

Нужна легкая музыка и в цирке. Здесь она должна быть жизнерадостной, молодой и упругой, как упруго, молодо и жизнерадостно само цирковое искусство. Нужна легкая музыка и в любом эстрадном концерте, где без нее окажутся скучными даже самые блестящие номера эстрадного искусства.

Наше время создало и совсем новую область легкой музыки — джаз. Выйдя из недр народной негритянской песенности, джаз давно уже оторвался от своего первоначального народного истока и в разных странах мира стал приобретать свою национальную окраску. Джаз подчинил себе почти всю область легкой танцевальной музыки. Впрочем, этим он не ограничивается. Подобно тому как в свое время музыка вальса из танцевального зала вторглась на концертную эстраду, превратившись одновременно из легкой танцевальной музыки в серьезную симфоническую, так сегодня джаз пытается, и иногда не безуспешно, занять положение в качестве серьезной музыки в концертных программах. Будущее покажет, насколько эти попытки окажутся плодотворными…

Из легкой музыки вырастает, наконец, и высшая, самая богатая и развитая ее форма — оперетта. Ведь главное в оперетте, ее «душу», и составляет обязательно легкая, обязательно веселая и жизнерадостная музыка!

Вот видите, как много причин, объясняющих широкое

распространение легкой музыки. Но есть здесь еще одна причина, и мне очень хочется, чтобы вы серьезно над ней задумались. Эта причина способствует тому, что легкая, развлекательная музыка распространяется гораздо шире, чем, если так можно выразиться, она имеет на это право. Причина эта заключается в том, что, отражая «легкие» стороны нашей жизни, причем отражая их в самой легкой, общедоступной форме, она редко содержит в себе большие мысли и глубокие чувства.

Следовательно, и для того, чтобы воспринять, усвоить такую музыку, от нас чаще всего не требуется ни напряжения мысли, ни напряжения душевных сил. «Развлекательность», «ритмичность», «внешняя красивость», «легкость» (а по сути — облегченность чувств и мыслей) — вот основные качества этой музыки, которую легко слушает, легко поет и под которую легко танцует любой, даже совсем музыкально неопытный, непросвещенный человек.

В этом, конечно, заключено и большое, неоспоримое достоинство легкой музыки — ее широчайшая доступность. Но не зря говорит народная мудрость: «Недостатки есть продолжение достоинства. И вот многие люди, встречаясь с легкой музыкой чуть не на каждом шагу, начинают думать, что это-то и есть самое лучшее в музыке. А привыкнув к этой мысли, начинают противиться всякой другой музыке, в слепоте своей и не догадываясь, что эта «всякая другая» музыка и есть настоящее музыкальное искусство!

Как же избежать этой пагубной ошибки? Для того чтобы ответить на этот вопрос, попробуем подойти к нему с другой стороны. Ведь встречается иногда и другая ошибка, другая крайность, когда человек, очень любящий серьезное, великое музыкальное искусство, пренебрежительно относится и даже иной раз вовсе отрицает легкую музыку. Это тоже плохо, потому что всякая односторонность, всякая ограниченность обедняет человека, его духовный мир.

Такая крайность встречается, правда, редко, потому что человек, знающий и любящий серьезную музыку, как правило, понимает толк и в музыке легкой, развлекательной. А вот человек, который…

Впрочем, для продолжения этого разговора я хочу пригласить вас познакомиться с одной кинокомедией, к которой, кстати, музыку пришлось писать мне самому. Называется эта комедия…

«Антон Иванович сердится»

Он не мог не сердиться. Он обязательно должен был сердиться. Ну посудите сами: почтенный музыкант, знаменитый

органист, профессор консерватории — Антон Иванович всю жизнь признавал только самую серьезную, самую возвышенную, самую благородную музыку. И дочь свою Симочку, обладательницу прелестного голоса, музыкальную и чуткую певицу, он воспитывал в таких же строгих правилах самого высокого, самого безупречного вкуса.

И вдруг — как гром среди ясного неба: Симочка, его гордость и надежда, Симочка, такая прекрасная исполнительница классического репертуара, мечтает стать… артисткой театра оперетты! Антон Иванович воспринимает это как измену настоящему искусству, измену высоким идеалам, которым он посвятил свою жизнь, наконец, как измену ему — отцу, вложившему в любимую дочь всю свою страсть к музыке, все свои знания, весь свой многими годами упорного труда нажитый опыт. Для него это было ужасно!..

Но беда, нависшая над седой головой Антона Ивановича, этим не ограничилась. Бедный профессор! Катастрофа оказалась больше и страшнее, чем он предполагал: Симочка (о ужас!) влюбилась в молодого композитора — того самого, который и сочинил увлекшую ее оперетту, полную заразительно-веселой музыки, лихих танцев и острых шуток…

Этого Антон Иванович уже просто не мог перенести. Силы оставили его. Измученный волнениями и горькими мыслями, он заснул тяжелым сном в своем любимом старом кресле перед огромным, в тяжелой золотой раме, портретом Баха…

Великий Иоганн Себастьян Бах! Титан из титанов. Даже Бетховен склонял перед ним свою львиную голову. «Бах» означает по-немецки — ручей. «Не ручьем, а морем надо было ему называться», — сказал Бетховен о своем гениальном предшественнике…

Всю свою долгую жизнь не расставался Антон Иванович с музыкой Баха. Он преклонялся перед ее величественной красотой, перед глубиной выраженных в ней мыслей, силой и благородством воплощенных в ней чувств. Бывало, что в сердце Антона Ивановича появлялись тревоги и сомнения, или жепросто становилось отчего-нибудь грустно на душе, или он слишком уставал от не знавшей отдыха работы. Тогда он поднимал глаза к портрету своего божества, мысленно беседовал с ним, вызывая в своем сознании звучание его музыки, и находил успокоение от всех тревог, ответы на все вопросы и сомнения, черпал новые силы для труда, для своего искусства.

Да, Бах — это божественный гений! Нет и ничего не может быть выше его!

Антон Иванович спит мучительно тревожным сном в своем

любимом старом кожаном кресле…

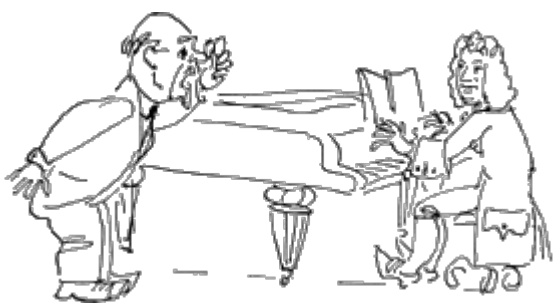
Но что это происходит? Холст портрета зашевелился, в глазах Баха и на его губах появляется улыбка, грудь под старинным камзолом приподымается и начинает дышать… Через секунду великий Иоганн Себастьян, выйдя из рамы, уже стоит перед Антоном Ивановичем, достает из кармана старомодных шелковых панталон табакерку, засовывает в свой широченный нос понюшку табаку и, кажется, даже чихает. Потом, как-то странно, почти игриво покачивая головой, прикрытой белым напудренным париком с пышными локонами, заводит совсем простой, по-домашнему доверительный разговор с почтенным профессором:

— Ну, разве так можно! Огорчаться из-за таких пустяков! И зачем лишать себя удовольствия петь, играть и просто слушать веселую, легкую, например танцевальную музыку!

Антон Иванович не верит своим ушам. Неужели эти крамольные слова говорит великий Бах?!

А великий Бах продолжает:

— Вы знаете, профессор, меня все считают очень серьезным композитором. И я с этим не спорю. Но, кроме органных концертов, сонат, прелюдий и фуг, кроме ораторий, кантат и хоралов на религиозные, библейские сюжеты, я очень люблю сочинять веселую музыку, особенно музыку для танцев… Вы, должно быть, просто забыли об этом. Ну вот, послушайте…



Великий Бах садится за фортепьяно и, хитро подмигнув пораженному Антону Ивановичу, бойко играет один из своих самых веселых танцев…

— Нет, профессор, вы положительно неправы. Вам угрожает опасность превратиться из серьезного музыканта в музыканта скучного. А вы ведь понимаете, что это вовсе не одно и то же. И не старайтесь превратить в скучных людей и в скучных музыкантов вашу прелестную дочку и ее… как бы это сказать… ну, словом, того милого молодого композитора…

Антон Иванович просыпается от резкого звука внезапно открывшейся двери. Перед ним стоит Симочка…

Я думаю, что вы уже сами можете представить, как дальше развивались события в доме Антона Ивановича.

Разумеется, суровый профессор примирился с Симочкиным стремлением к легкой, веселой музыке. Больше того — он примирился с самой легкой музыкой и даже полюбил ее.

Конечно, помог этому серьезный разговор о легкой музыке с божественным Бахом. Но помогла и сама Симочка. Она так серьезно отнеслась к своему первому выступлению в театре оперетты и проявила при этом такой безупречный вкус и такое удивительное для ее юного возраста мастерство, что Антон Иванович, кажется, впервые в жизни почувствовал, что по-настоящему серьезным музыкантом можно быть и при исполнении легкой музыки.

Помог этому, конечно, и юный композитор, ставший вскоре Симочкиным женихом. Слушая его легкую, веселую, полную увлекательных танцевальных ритмов музыку, Антон Иванович понял, что даже самая легкая музыка может быть тоже настоящей музыкой, если сочиняющий ее композитор — серьезный музыкант, с хорошим вкусом и настоящим мастерством…

Вот какая невероятная, а вместе с тем вполне вероятная история произошла с Антоном Ивановичем…

«Кофейная кантата»

Несмотря на то что кинокомедия «Антон Иванович сердится» вышла на экран уже более четверти века назад, ее и сегодня можно увидеть на экранах кинотеатров и на телевизионном экране. Вероятно, это оттого, что спор о легкой и серьезной музыке и сегодня не затихает, особенно среди юношества и молодежи, а переданный через увлекательную форму музыкальной кинокомедии, сыгранной прекрасными актерами, спор этот становится очень наглядным и очень понятным.

Бах был введен в этот фильм как верховный арбитр в споре между Антоном Ивановичем и Симочкой не случайно: всем своим творчеством он учит нас разумному отношению к серьезной и легкой музыке.

Он действительно был очень серьезным музыкантом, но никогда не был музыкантом скучным. Он действительно любил сочинять веселую, легкую музыку, но отлично понимал, что не она составляет главную часть музыкального искусства, как шутка не составляет главную часть жизни человека. А кроме того, он и к легкой музыке относился всегда по-настоящему серьезно, никогда не снижая своего безукоризненного, высочайшего вкуса.

Но в своем разговоре с Антоном Ивановичем Бах все-таки

пощадил бедного профессора, побоялся уж слишком поразить его и поэтому, говоря о своей симпатии к веселой музыке, не рассказал ему о самом своем большом «прегрешении» в этой области.

Он просто утаил от Антона Ивановича, что сам тоже написал оперетту! Ну конечно, не такую, какие сочиняются в наши дни, то есть спустя двести лет после его смерти. Тогда даже не существовало еще такой формы музыки, не говоря уже о таком названии. У Баха это была не оперетта, а кантата, то есть сочинение для солистов-певцов, хора и оркестра. Это была одна из его более чем трехсот кантат. Кроме своего номера (211-й), от прочих баховских кантат она отличается еще и необычным названием — «Кофейная».

Что же послужило поводом для написания этого любопытного сочинения? А вот что. В ту пору, когда жил Бах, кофе, завезенный в Европу из Южной Америки, все еще считался странным новшеством и частенько служил предметом раздоров между «отставшими от века» стариками и «идущей в ногу с веком» молодежью. Бах живо интересовался всем, что вокруг него происходило, и всегда готов был откликнуться на любое новшество. Как видите, даже к «кофейным спорам» своего времени он не остался безучастным.

Содержание кантаты очень незатейливо, но забавно. Строгий, бранчливый, угрюмый, как медведь, Стародум (вот ведь имя какое придумал Бах) возмущен поведением своей дочки — юной Лизетты. Она решительно отказывается выполнить приказание отца, запретившего ей пить кофе.

— Папаша, — взывает она к Стародуму, — будьте же добрей! Я трижды в сутки по маленькой чашке кофе пить должна, не то костлявой буду я, как пересохшее жаркое!

Но Стародум неумолим. Чем только не пытается он воздействовать на строптивую Лизетту! Запрещает ей гулять… Не пускает ее в гости…

— И пусть! Зато я кофе не лишусь! — только и слышит он в ответ.

Угрозы становятся все страшней:

— Останешься без модного кринолина! Ни с кем из знакомых не будешь говорить! Нарядной ленты для чепца не получишь!..

Ничего не помогает. Тогда Стародум произносит самую жестокую угрозу:

— Вовек ты не получишь мужа!

Вот уж тут Лизетта не выдержала:

— О кофе, сахар и печенье, простите вы! Ни чашки больше в рот!..

Стародум готов уже торжествовать победу. Но это торжество оказалось несколько преждевременным. Лизетта идет на хитрость: она распускает слух, что согласится выйти замуж лишь за того, кто позволит ей пить кофе столько, сколько она пожелает…

— Привыкла кошка мышь ловить — девицы выпить кофе рады! — поется в последней части кантаты, и выговор в заключение получает не Лизетта, а папаша Стародум:

— Бранить папаше дочь не надо никогда!

Ну чем не оперетта? Вот ведь каким весельчаком был великий Иоганн Себастьян Бах! А некоторые чудаки по незнанию своему представляют его себе музыкантом скучным, непонятным, не знавшим, что такое улыбка и шутка!

Воображаю, что случилось бы с Антоном Ивановичем, если бы он узнал, что Бах своей музыкой не только вмешался в спор Стародума с Лизеттой, но и решительно стал на сторону Лизетты…

Впрочем, ведь и в споре Антона Ивановича с Симочкой великий Иоганн Себастьян тоже был не на стороне папаши…

Делу время, потехе час

Не зря выходил Бах из тяжелой золотой рамы. Ведь, беседуя с Антоном Ивановичем, он беседовал со многими миллионами кинозрителей, помогая им разобраться во многих сложных вопросах музыки, с которыми мы встречаемся постоянно, но найти верный ответ на которые вовсе не так просто, как это иногда кажется.

Я уверен, что если вы и не видели самого фильма (когда представится случай — обязательно посмотрите!), то даже по моему краткому рассказу о нем хорошо поняли главное из всего, что Бах сказал Антону Ивановичу. А заключается это главное в

том, что *всякая музыка — и самая серьезная, и самая легкая — прежде всего обязательно должна быть хорошей музыкой.*

Между музыкой легкой и музыкой серьезной нет никакой стены и никакой непроходимой пропасти. Они не только существуют рядом, но часто оплетаются друг с другом и даже переходят одна в другую, как сплетаются и переходят друг в друга радость и горе, смех и слезы в жизни человека. Потому-то в глубоко трагической опере Верди «Риголетто» может звучать удивительно легкомысленная песенка герцога (вот прекрасный образец настоящей легкой музыки!). Потому-то в беззаботно-праздничное «Итальянское каприччио» Чайковского может проникнуть скорбная, почти трагическая мелодия, возможно, отразившая тот факт, что во время сочинения «Каприччио», в дни карнавального веселья, композитор получил известие о смерти горячо им любимого отца… Такое предположение вполне обоснованно высказывает Геннадий Пожидаев в своей интересной книжке о музыке «Страна Симфония».

Словом, «легкое» и «серьезное» в музыке сплетаются так же, как и в жизни. И уж если существуют в музыке непроходимая пропасть и стена, то искать их надо не между «легким» и «серьезным», а между хорошим и плохим.

И никогда не надо думать, будто серьезная музыка — это музыка «первого сорта», а легкая музыка — музыка «второго сорта».

И та и другая должны быть «первосортными»!

Я уже говорил вам, что люди, знающие и любящие серьезную музыку, как правило, понимают толк и в музыке легкой, развлекательной, умеют в ней отличить хорошее от плохого. А вот тот, кто никакой другой музыки не знает и знать не хочет, кроме легкой, — даже в этом узеньком, облюбованном им мирке развлекательности никак не может разобраться, что же в нем хорошо, а что плохо.

Вот вели мы с вами разговор о песнях. Говорили о том, что музыка — это крылья песни, о том, что даже стихи самого Пушкина не поднимутся в песенный полет, если крылья слабы. Ну, а как же тогда понимать то, что иной раз все-таки летают по жизни явно плохие песни, плохие не только по словам, но и по музыке, то есть песни с хилыми, немощными крыльями? Ведь все мы встречаем такие песни, не правда ли?

Почему же они все-таки поются? Да либо потому, что слишком привлекательны в них слова и мы тянемся к ним, даже несмотря на плохую музыку. Либо, наоборот, мелодия так увлекает, что остаются просто незамеченными плохие слова. А чаще всего (так бывает даже, когда и слова и мелодия не

слишком хороши), когда по *теме* своей, по *сюжету* песня очень желанна нам, очень нужна.

Но жизнь таких песен очень недолговечна. От полета настоящих, хороших песен их полет отличается точно так же, как полет курицы отличается от орлиного полета. Тому, кто от песни, да и от музыки вообще, требует и ждет немногого — и курицын полет настоящим полетом показаться может; все-таки ведь взлетела! Все-таки от земли оторвалась! А тот, кто смотрит с более высокой позиции, кто многого требует от музыки, кто уже выучился хорошее в музыке отличать от плохого, тот уж курицу с орлом не спутает!..

Это касается, конечно, не только песен. Как важно научиться отличать неумелое бренчание на гитаре, которое сегодня можно услышать повсюду — и на городской вечеринке, и на далеких туристских тропах, и у костров геологов, и чуть ли не в каждом дворе, — от настоящей игры на гитаре, становящейся в руках музыканта инструментом прекрасным и богатым, способным не только очаровывать нас изяществом звучания легких песенок, но и волновать глубиной передачи самых содержательных произведений великих композиторов!

А разве не относится то же самое и к неумелому выдавливанию беспорядочных, пронзительных звуков из саксофонов, труб и тромбонов, которое выдается подчас за самую «современную», самую «модную» джазовую музыку, хотя и стоит бесконечно далеко от всякой музыки вообще.

Сегодня утром, когда я писал эту главу, мне принесли свежую почту. В одном из конвертов музыкальный руководитель пионерского лагеря «Орленок» — отличный музыкант, педагог и воспитатель — Виктор Малов переслал мне несколько писем, которые получил от пионеров, побывавших летом в «Орленке» и слушавших там его беседы о музыке. Хорошие письма! Видно, что не зря вел свои увлекательные беседы о музыке главный

музыкант «Орленка». Ему удалось вызвать в своих юных слушателях интерес к музыке, любовь к ней и даже верное ее понимание. Одно из писем написано пионеркой Людмилой Ш. из города Рославля Смоленской области. Словно знала она, что сижу я сейчас над самой трудной главой своей книжки, и решила помочь мне поддержать веру в своих будущих читателей. Вот посмотрите, что она пишет:

> «Сейчас я часто спорю с наши ми ребятами о музыке. Стараюсь доказать им, что надо любить классическую музыку, что она дает гораздо больше человеку, чем эстрадные песни и джаз, но все равно человек должен слушать и то и другое. Ведь он должен и веселиться, а то слишком скучно будет в мире».

Молодец Людмила! Очень хорошо, очень верно написала! Конечно, и веселиться надо, но верно и то, что серьезная, классическая музыка дает человеку гораздо больше, чем любая, даже самая хорошая развлекательная музыка…

Я не сомневаюсь в том, что вы уже поняли смысл слов, которыми я назвал эту главку. Действительно, если мы условно назовем «делом» все серьезное, что есть в нашей жизни и в искусстве, а все, что в жизни и в искусстве есть легкого, так же условно назовем «потехой», то не найти лучших слов для того, чтобы определить наше отношение и к жизни и к искусству, чем знаменитая поговорка: «Делу время, потехе час».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Счастливого плавания!

Вот мы и подошли к последним страницам книжки. Где мы только не побывали с вами! Прочно обосновавшись на могучих спинах трех китов, мы по волшебным мостикам песни, танца и марша вошли в большой мир прекрасной музыки.

Мы встретились там с композиторами разных веков, разных стран мира, разных национальностей. Мы услышали там и простые песни, сложенные безвестными народными умельцами, и многоактные оперные произведения, созданные прославленными мастерами музыкально-театрального искусства. Услышали маленькие пьески для начинающих пианистов и монументальные симфонии и оратории, предназначенные для исполнения огромными оркестрами, хорами и солистами. Услышали музыку серьезную и музыку легкую…

Мы встретились не только с музыкантами, но и с художниками, с писателями и поэтами, с артистами и режиссерами. Мы старались вслушиваться в живопись и всматриваться в музыку.

Мы задумывались над тем, как глубоко связаны друг с другом литература и все искусства и как они вырастают на одной и той же неистощимо богатой и плодотворной почве, имя которой — жизнь.

И мы все время убеждались в том, что самое главное в искусстве, самое в нем важное и дорогое — это человек, его чувства и мысли, его поступки и его мечты, его радости и его печали, его жизнь, в чем бы она ни проявлялась…

И вот, представьте себе, где бы мы ни оказывались в своем увлекательном путешествии, с чем бы ни сталкивались, какую бы музыку ни слушали, меня не переставала тревожить одна мысль: где сейчас мой юный друг, артековский пионер, который «терпеть не может музыку»? Идет ли он вместе с нами? Знакомится ли так же, как мы, с творениями народных мастеров, великих музыкантов прошлого и замечательных композиторов — наших современников? Старается ли он вместе с нами вслушиваться в музыку, которая нас окружает? Понял ли он, что музыка существует не только для того, чтобы его развлекать, доставлять ему легкое удовольствие во время отдыха, но и для того, чтобы помочь ему познать мир, понять жизнь, понять людей и прежде

всего — самого себя? Почувствовал ли он, что музыка и все другие искусства существуют для того, чтобы добрым был наш ум, а сердце было умным, как хорошо сказал чудесный поэт Самуил Яковлевич Маршак!

Понял ли все это наш юный «музыконенавистник»? Понял ли, что, если проживет свою жизнь, так и не ощутив всей красоты и силы искусства Моцарта и Бетховена, Шопена и Чайковского, Мусоргского и Прокофьева, эти великие музыканты не станут от того ни меньше, ни хуже, а сам-то он сколько от этого потеряет!

Вот уж он-то действительно не станет от этого ни больше, ни лучше!..

Но я не хочу даже думать о том, что с ним такое может случиться!

В нем, как и в каждом из вас, как во всех ребятах, таится интерес ко всему живому, ко всему новому, ко всему прекрасному. И в нем этот интерес обязательно пробудится и расцветет. Я в это твердо верю! Просто он, как и многие другие ребята, никогда не задумывался над тем, о чем мы с вами сейчас беседуем, никогда по-настоящему не вслушивался в музыку, не всматривался внимательно в картины, не вчитывался глубоко в книги…

Мне очень хочется, чтобы он прочитал эту книжку вместе с вами…

Началась эта книжка с совсем простого разговора. Потом — вы, конечно, заметили это — разговор наш становился постепенно все серьезнее, музыка, которая звучала вокруг нас, становилась постепенно все сложнее, сложнее становились и сами вопросы, на которые мы с вами старались найти верные ответы…

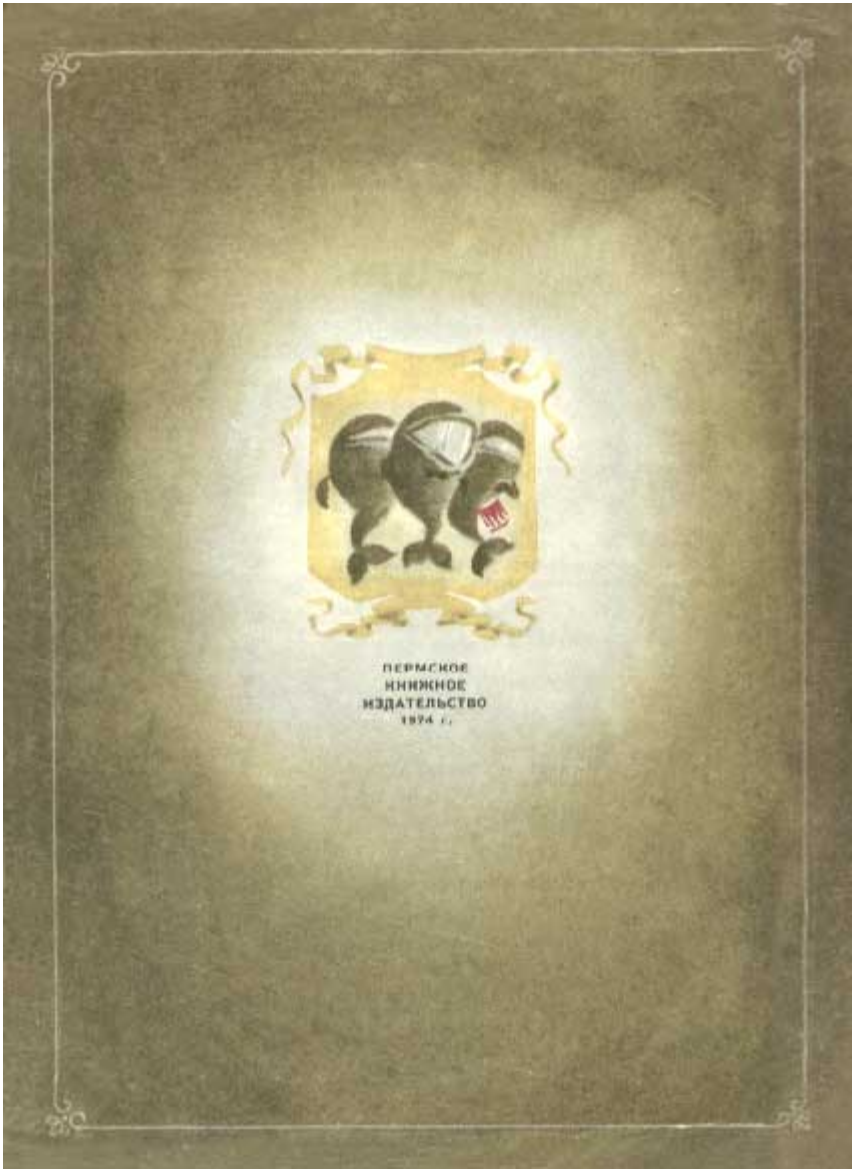
Не так ли мы учимся плавать, прежде чем выплываем в открытое море? Сперва стоим на песчаном берегу, потом делаем первые робкие шаги в воду и понемногу идем вперед… Вода поднимается все выше и выше, все отчетливее мы ощущаем ее глубину, и вдруг, оторвавшись от дна, мы испытываем необыкновенную легкость, свободу и плывем, не нуждаясь ни в чьей поддержке, радуясь одержанной победе!

Мы шли с вами в этой книжке, можно сказать, от самого берега и дошли до порядочной глубины. Теперь плывите самостоятельно.

Плывите вперед! Не бойтесь!

Впереди вас ждет много нового, интересного, увлекательного! Счастливого плавания!

Художник В. Аверкиев



ПЕРМСКОЕ
КНИЖНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
1974 г.